

Achim Aurnhammer – Ulrich Bröckling (Hrsg.)

Vom Weihegefäß zur Drohne

Kulturen des Heroischen und ihre Objekte



Vom Weihegefäß zur Drohne

Herausgegeben von

Achim Aurnhammer – Ulrich Bröckling

HELDEN – HEROISIERUNGEN – HEROISMEN

Herausgegeben von

Ronald G. Asch, Barbara Korte, Ralf von den Hoff
im Auftrag des DFG-Sonderforschungsbereichs 948
an der Universität Freiburg

Band 4

ERGON VERLAG

Vom Weihegefäß zur Drohne

Kulturen des Heroischen
und ihre Objekte

Herausgegeben von
Achim Aurnhammer – Ulrich Bröckling

ERGON VERLAG

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016 Ergon-Verlag GmbH • 97074 Würzburg
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo
Satz: Thomas Breier, Ergon-Verlag GmbH

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-95650-156-2
ISSN 2365-886X

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
<i>Achim Aurnhammer / Ulrich Bröckling</i>	
Einleitung	9
<i>Ralf von den Hoff</i>	
Ein Weinkelch für Herakles: Die Heroik des Trinkens und das Glück der Heroen(verehrer) im 6. und 5. Jahrhundert vor Christus	21
<i>Sitta von Reden</i>	
Neue Helden in der hellenistischen Polis: Der Dichterheros und sein Bild im Archelaosrelief von Priene	41
<i>Hans W. Hubert</i>	
Sanktifizierung als Heroisierung? Die Statuen Papst Bonifaz' VIII. zwischen Bildnispolitik und Idolatrie	59
<i>Birgit Studt</i>	
Lorbeer, Vlies und Feuerstahl: Antikenrezeption als Herrscherheroisierung – die Bildpolitik der Herzöge von Burgund	85
<i>Felix Heinzer</i>	
„Le sue immagini fanno in bronzo, in oro, in cammei, in stampa ...“: Ein druckgrafisches Bildnis Savonarolas im Kampf um Destruktion und Sicherung seines Fortlebens	103
<i>Anna Schreurs-Morét</i>	
Vom Gerangel im Künstlerhimmel: Die „Apotheose Joachim von Sandrarts“ (Federzeichnung von 1682)	119
<i>Ronald G. Asch</i>	
„Die Belagerung von Calais“ von Laurent Buirette de Belloy (1765): Die Geburt des bürgerlichen Helden	145
<i>Achim Aurnhammer</i>	
Georg Büchner: „Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer“ (1829)	159

Barbara Korte

Helden als Gabe:

Ein Geschenkbuch für junge Leser am Vorabend

des Ersten Weltkriegs 175

Ulrike Zimmermann

Von Admirälen und Lesezeichen:

Admiral Lord Nelson in der britischen Souvenirkultur 193

Thomas Seedorf

Musik – Theater – Helden – Kult:

Das Festspielhaus in Bayreuth 207

Andreas Gelz

Le Parc des Princes:

Stadien der Heroisierung in der französischen Literatur

des 20. und 21. Jahrhunderts (Montherlant – Perec – Echenoz) 221

Jörn Leonhard

Helden als Opfer, Opfer als Helden:

Eine Armprothese aus dem Ersten Weltkrieg 239

Dietmar Neutatz

Der Suworov-Orden (1942/2010) und die Adaptierung

einer historischen Heldenfigur für den modernen Massenkrieg 255

Stefanie Lethbridge

Der Orden des Phönix:

Der Zauberstab und die Rückkehr des Helden

in der britischen Populärkultur 275

Ulrich Bröckling

Drohnen und Helden 291

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 303

Vorwort

Der vorliegende Band ist der vierte der Schriftenreihe „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ des DFG-geförderten Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne“ (SFB 948) an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Der Band versammelt die überarbeiteten Vorträge einer Ringvorlesung, die der SFB 948 im Wintersemester 2014/15 veranstaltet hat. Der Dank der Herausgeber gilt allen Vortragenden für die anregenden Vorträge und Beiträge zu diesem Band. Danken möchten wir Hans-Jürgen Dietrich und Thomas Breier vom Ergon-Verlag für die stets erfreuliche Zusammenarbeit und die geduldige Unterstützung sowie der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), deren Förderung diesen Band – und den SFB 948 – erst möglich macht. Magdalena Gybas, Daniel Hefflebower und Alexandra Kuhn haben uns mit großem Engagement bei der Einrichtung des Manuskripts und der Fertigstellung der Druckvorlage unterstützt. Unser besonderer Dank gilt Andreas Friedrich, der das Unternehmen von Beginn bis Drucklegung tatkräftig begleitet hat.

Freiburg, im November 2015

Achim Aurnhammer und Ulrich Bröckling

Einleitung

Achim Aurnhammer / Ulrich Bröckling

Der vorliegende Band geht auf eine Ringvorlesung im Wintersemester 2014/15 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg zurück und dokumentiert einige Arbeitsergebnisse der ersten Förderphase des DFG-geförderten Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne“. Die hier versammelten Beiträge zeichnen exemplarisch diachrone Veränderungen des Heroischen nach, seine Transformationen im Wandel der historischen Zeit, Brüche, Krisen, Neukodierungen, Intensivierungen oder auch das Verblassen von Heroisierungen in der Geschichte. Dies geschieht aus einem ungewohnten Blickwinkel: Die Beiträge wenden sich nicht direkt den Heldinnen und Helden, ihren Taten oder ihren Verehrergemeinschaften zu, sondern wählen einen mittelbaren Zugang über Objekte des Heroischen. Methodisch knüpft der Band damit an Neil MacGregors „A History of the World in 100 Objects“ an,¹ einen Versuch, die Weltgeschichte anhand von exemplarischen Dingen zu erzählen.

Unter ‚Objekten‘ verstehen wir in diesem Kontext zum einen natürlich Kunstwerke, Ritual- oder Gebrauchsgegenstände, Erinnerungsstücke, Bauwerke, Waffen, zum anderen aber auch paradigmatische Texte oder die Bücher, in denen diese festgehalten sind, schließlich imaginäre Artefakte wie Harry Potters Zauberstab. Es geht also im engeren Sinne um die Ebene der Materialität und in einem weiteren um ikonische Verdichtungen des Heroischen in einer bestimmten Epoche. Helden sind angewiesen auf andere Menschen, die sie verehren oder bewundern und über ihre Taten berichten. Helden sind aber nicht minder angewiesen auf Attribute, die sie als Helden kenntlich machen und ihre Außerordentlichkeit verbürgen. Was wäre Herkules ohne Keule und Löwenfell, was ein Olympiasieger ohne Goldmedaille? Helden benötigen Artefakte, die ihre Handlungsmacht ermöglichen oder steigern. Was wäre Manfred von Richthofen, der ‚rote Baron‘, ohne Doppeldecker, was Old Shatterhand ohne Henry-Stutzen? Objekte können aber auch die Grenzen heroischer Größe anzeigen. So sank mit der Verbreitung von Armbrust und Feuerwaffen der Stern ritterlichen Heldentums, und einige Jahrhunderte später besiegelte die Erfindung des Automobils endgültig das Schicksal der Helden zu Pferde. Objekte bilden das technisch-mediale Apriori für die Verbreitung von heroischen Narrationen. Ohne Druckerpresse keine Heldenromane, ohne Opernbühne kein Heldenenor. In Objekten des Kults und der Erinnerung schließlich finden die Praktiken der Heldenverehrung ihren materiellen Ausdruck. Helden setzt man Denkmäler oder baut ein Pantheon für ihre Gebeine, ihr Konterfei prägt man auf

¹ Neil MacGregor: A History of the World in 100 Objects, Allen Lane 2010 (deutsch: Eine Geschichte der Welt in 100 Objekten, München 2011).

Münzen und Briefmarken, man widmet ihnen Epen, Theaterstücke oder Fernsehdokumentationen und vermarktet ihren Ruhm durch den Verkauf von Kaffeebechern, T-Shirts und anderem Nippes.

Was ist der Mehrwert dieser Objektperspektive für das Verständnis von Heroisierungsprozessen? Ein Gewinn liegt unbestritten in der Evidenz, die das Materielle besitzt. Objekte bilden anschauliche Kristallisationspunkte unüberschaubar komplexer kultureller Zusammenhänge und lassen daher die Konturen des Heroischen besonders plastisch und greifbar erscheinen. Ferner besitzen Objekte einen hohen Wiedererkennungswert. Sie sind darüber hinaus stets in Praktiken involviert, werden in Ritualen, politischen oder künstlerischen Inszenierungen verwendet, fungieren als Insignien heroischer Figuren oder sind Teil des Helden-*Merchandising* und geben so Aufschluss über das Heroische als soziale Praxis. Schließlich sind es häufig Objekte, von der Reliquie über das Kunstwerk bis zum Souvenir, an denen sich die Affekte festmachen, ohne die keine Heldenverehrung auskommt. Artefakte sind in diesem Sinne nicht nur Mittler, sondern aktive Mitproduzenten des Heroischen. Gegenüber einer Engführung auf die intersubjektive Beziehung zwischen heroisierter Gestalt auf der einen, ihren Verehrern und Bewunderern auf der anderen Seite verweist der Blick auf die Objekte des Heroischen darauf, dass Heroismen stets Assemblagen sind, in denen Personen, Artefakte, Affekte, Praktiken und Narrative interagieren. Dass wir gerade in einer Zeit der digitalen Virtualität das Materielle wieder ins Zentrum rücken, ist – so denken wir – eine außerordentlich fruchtbare Provokation; freilich nur eine halbe, da im Rahmen eines Buchs nicht die konkreten Objekte selbst, sondern nur deren virtuelle Simulakren, ihre Abbildungen, gezeigt werden können.

Der zeitliche Rahmen der im Folgenden anhand ausgewählter Objekte vorgestellten Konfigurationen des Heroischen reicht von der Antike bis ins 21. Jahrhundert. Entsprechend umfangreich ist die Bandbreite der Gegenstände: Sie reicht vom antiken Weihegefäß bis zur bewaffneten Drohne im Anti-Terror-Krieg der Gegenwart, von der Gedenkmedaille bis zur Armprothese. Gleich, ob es sich um Bilder handelt, auf denen Helden dargestellt sind, oder um Theaterbauten und Stadien, in denen Sängerinnen und Sänger beziehungsweise Sportlerinnen und Sportler heroisiert werden – bis hin zum Zauberstab Harry Potters sind all die Gegenstände mit dem Heroischen verbunden und spiegeln unterschiedliche Verständnisse des Heroischen wider.

Zur besseren historischen Einordnung der einzelnen Beiträge seien umrisshaft einige Stationen und Wandlungen im Verständnis des Heroischen in der westlichen Kultur genannt: Das in der griechischen Frühzeit, spätestens im 8./7. Jahrhundert v. Chr. entwickelte Verständnis von Helden und – selten – auch Heldinnen kennzeichnet eine semantische Unschärfe, die modernen Vorstellungen fremd ist: Als *heroes* wurden die Personen der ‚großen‘ Vergangenheit bezeichnet, deren vielfach agonale, kriegerische Taten man in *mythoi* als ‚intentionale Geschichte‘ imaginierte. *Heroes* hießen aber auch die oft im Grabkult verehrten, lokale Identität

ten repräsentierenden religiösen Figuren, die zwischen Göttern und Menschen standen. Mit der Etablierung monarchisch regierter Territorialreiche legitimierten sich Alexander der Große und seine Nachfolger durch explizite Imitation von Heroen.

Der Transfer in neue, nichtgriechische Kulturräume führte zu spezifischen Anpassungsprozessen. Im antiken Rom grenzten sich soziale Eliten ebenfalls durch Berufung auf Heroen ab, während im Grabkult der Begriff ‚*heros*‘ unspezifisch verwendet wurde. Mit der christlichen Prägung der Spätantike und des frühen Mittelalters erschien der leidende Christus als Modell des asketisch-heroischen Verzichts und der Transgression des Todes, das etwa in der *imitatio Christi* der Heiligen, paradigmatisch in der Figur des Märtyrers, der für seinen Glauben litt und starb, als vorbildliches Ideal propagiert wurde. Die soziale Relevanz von Heroisierungen und Heroismen im Hochmittelalter manifestiert sich im Konzept agonal bewiesener Familienehre, an dem die traditionellen Eliten festhielten. Allerdings konkurrierte die öffentlich inszenierte Männlichkeit mit neuen Idealen der höfischen Kultur. Der *vir curialis* konnte im geradezu antiheroischen Frauendienst agieren, zugleich aber erlaubte die heroisch-agonale Bewährung dem Ritter die Distanzierung von höfischen Lebensidealen.

In der frühen Neuzeit setzte eine Pluralisierung und Konkurrenz von Heldenvorstellungen ein. Neue Medien wie Druck und Flugblatt standen nun neben städtischen Heldendenkmälern und differenzierten die Öffentlichkeiten des Heroischen. Das Ideal heroischer Männlichkeit wurde um Elemente wie Selbstkontrolle oder religiös bedingte Ideale wie das der Verinnerlichung ergänzt. Im Zeitalter der Aufklärung trat weniger der Wissenschaftler als vielmehr das Genie (*le grand homme*) neben die klassischen Heldenfiguren. Komplementär dazu setzte eine Psychologisierung heroischer Haltungen ein, mit der eine Verinnerlichung des Heroischen einherging, die sich nicht mehr in tradierten Ausdrucksformen kommunizieren ließ. Zugleich erreichte die Kritik am Helden, etwa in der gezielten Komisierung, durch die expandierende Druckkultur immer größere Kreise der Öffentlichkeit.

Im Zuge des politischen und sozialen Erfahrungsumbruchs, den die Französische Revolution und die Revolutionskriege markierten, wurden die partiell bereits verbürgerlichten Heldenkonzepte auf neue Wertmodelle, vor allem *patrie* und Nation, aber auch die wehrhaft-bellizistische Republik übertragen. Es entwickelte sich ein politisch-sozialer Heroenkult im Zeichen der sakralisierten, aus der Gewaltgeschichte der Revolution hervorgegangenen Nation. Insgesamt wurde die Definition des Helden zum Problem, weil das Heroische mit dem Fokus auf das exzeptionelle Individuum mit den Idealen der sozialen Egalisierung und politischen Demokratisierung in Konflikt geriet. Die gesellschaftliche Transformation, das Ende der Ständegesellschaft und die Entstehung sozial definierter Klassen spiegelten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts auch darin wider, dass heroische Qualitäten nun ausdrücklich auch für Vertreter bürgerlicher Berufe wie Erfinder und Ingenieure in Anspruch genommen wurden. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelte sich somit

ein spannungsreiches Nebeneinander verschiedener Heldenvorstellungen, in dem sich die Wahrnehmung beschleunigter politisch-ideologischer und sozialer Erfahrungsumbrüche niederschlug.

Die Prozesse der Entzauberung und Rationalisierung im Zeichen der anbrechenden Moderne verstärkten zugleich die Nachfrage nach außeralltäglichen Helden und ihren Taten. Gegen die Banalisierung des Heroischen setzte etwa Richard Wagner ein ganzheitlich in der Oper und durch die Stimme inszeniertes Heldenbild. Gegen die Trivialisierung des Heroischen wandten sich prominent Thomas Carlyle und Friedrich Nietzsche, der mit seiner Lehre vom ‚Übermenschen‘ einen wirkungsmächtigen Gegenentwurf schuf.

Für den Beginn des 20. Jahrhunderts war vor dem Hintergrund der *longue durée* der Heroisierungen und Heroismen eine eigentümliche Spannung charakteristisch: Einerseits regte sich kulturskeptischer Widerstand gegen die Verbürgerlichung des Helden, die als Synonym für den expandierenden Utilitarismus und Materialismus der modernen Welt standen. Andererseits unterstrichen die hohe mediale Präsenz, die breite Rezeption des ‚heroischen Individualismus‘ und die mannigfachen Ästhetisierungen des Heroischen, dass eine Zukunft von Individuen und Nationen ohne das Heroische nicht vorstellbar war. Die Erfahrung des Ersten Weltkriegs als entindividualisierter Maschinenkrieg spitzte diese Frage nach der Position des Heroischen im Verhältnis von Individuum und Massengesellschaft noch zu.

Nach den Exzessen militärischer Gewalt während des Zweiten Weltkriegs und der nationalsozialistischen Radikalisierung heroischer Opferbereitschaft verloren – zumal in Deutschland – nach 1945 insbesondere militärische Heldenmodelle an Legitimität. Der Bruch mit der „heroischen Moderne“ (Heinz D. Kittsteiner) bedeutete jedoch keineswegs die Ankunft einer heldenlosen Gesellschaft, führte aber zu einer Pluralisierung und Trivialisierung von Heroismen. So sind Heldenfiguren ein fester Bestandteil der zeitgenössischen Populärkultur: Sie bevölkern die Imaginationswelten von Comic, Film und Computerspielen; der medial vermittelte Leistungssport liefert ein unerschöpfliches, sich fortwährend erneuerndes Reservoir an Gegenwartshelden; Retterfiguren bei Naturkatastrophen, dramatischen Unfällen oder terroristischen Anschlägen werden ebenso heroisiert wie Menschen, die sich durch Zivilcourage hervorgetan haben. Selbst das *role model* des Kriegshelden west fort, und das längst nicht nur im Kontext fundamentalistischer Bewegungen oder der Rekrutierungskampagnen von Freiwilligenarmeen. Die Gegenwart steht gleichermaßen im Zeichen postheroischer Orientierungen wie inflationärer Heldenkulte.

Zu den Beiträgen

Die Beiträge sind historisch angeordnet, beginnend mit der Antike erstreckt sich der Bogen bis zur Gegenwart. Jeweils zwei Beiträge beziehen sich auf dieselbe Epoche und stehen zudem unter einer gemeinsamen Fragestellung.

So beschäftigen sich die ersten beiden Aufsätze mit dem Spannungsfeld von außeralltäglicher Leistung und religiöser Verehrung antiker Heroen. *Ralf von den Hoff* untersucht in seinem Beitrag die Bedeutung des Kantharos, eines antiken griechischen Gefäßes, das dem Konsum ungemischten Weines diente. Der Kantharos gehörte spätestens seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. zu den Attributen, die dem Weingott Dionysos, aber auch unterschiedlichen Heroen wie Herakles oder Theusos, Priestern und Verstorbenen in Bildern beigegeben wurde. Kantharoi wurden Heroen geweiht und bei Gelagen im Heroenkult verwendet. Die ihnen eigene, mit starkem Weinkonsum verbundene Nutzung widersprach den Verhaltensnormen des Alltagssymposions, bei dem man aus Schalen trank. Der Beitrag untersucht ausgehend von einem Kantharos, der Herakles in einem Heiligtum als Weihgeschenk übergeben wurde, die komplexe und widersprüchliche Semantik dieses Gefäßes. In Bildwelt und kultureller Praxis lässt sich der Kantharos als ‚Kipp-Objekt‘ bezeichnen, das Nähe zu den Heroen und Distanz zum Alltag herstellte, im Alltag verpönt war, im Kult aber heroenimitierend benutzt wurde. Weit über den Verweis auf den konkreten Weinkonsum hinaus diente er als Zeichen von Außeralltäglichkeit, Normüberschreitung und vor allem als Hinweis auf Glückseligkeit und Unbeschwertheit jenseits des Alltags – Qualitäten, die Heroen als Figuren des Religiösen neben außerordentlicher, vorbildhafter Leistungsfähigkeit im antiken Griechenland in besonderer Weise zugeschrieben, in Bildern sichtbar gemacht und in kulturellen Praktiken mit ihren Verehrern in Verbindung gebracht wurden.

Anhand des prominenten Archelaosreliefs von Priene, das in das 2. Jahrhundert v. Chr. in Kleinasien datiert wird, erläutert *Sitta von Reden* die visuellen Strategien der Heroisierung eines Normalsterblichen, wie sie zuvor exklusiv nur Königen und ganz herausragenden Persönlichkeiten vorbehalten waren. Das Weihrelief stellt einen unbekannten Dichter neben Homer, den vergöttlichten Dichter, und Apollon, den Dichtergott. Die kultischen Handlungen, die auf dem Relief dargestellt sind, und die hierarchische Anordnung der Figuren mit dem als Ehrendenkmal auf einem Podest dargestellten Dichter, deuten an, dass dieser mit der Ehrung durch das Volk in eine neue, nicht mehr menschliche Sphäre entrückt ist. Somit ist das Relief ein Symptom für die Konjunktur des Heroischen in den griechischen Städten im Hellenismus: Jeder bürgerliche Wohltäter – dies bezeugt der inschriftliche Befund – wurde sozial überhöht und oft gar mit einem religiösen Kult bedacht. Das Archelaosrelief zeigt allerdings, dass derartige Überhöhungen nicht nur zu einer politischen Routine herabgesunken waren, sondern auch eine Grenzüberschreitung gegenüber Menschen wie Göttern prätendierten, die allerdings nur symbolisch angedeutet und vermittelt wurde.

Die beiden Beiträge zum Mittelalter widmen sich der Heroisierung von Herrschern und fragen insbesondere nach den dabei eingesetzten Medien. So geht *Hans W. Hubert* den zeitgenössischen Kontroversen um die Statuen von Papst Bonifaz VIII. (1294–1303) nach. Dieser ist nicht nur für den Anspruch auf umfassende Weltherrschaft in geistlichen wie in weltlichen Angelegenheiten bekannt, der in der Bulle „Unam Sanctam“ dargelegt ist. Berühmt sind auch die für das Mittelalter ungewöhnlich vielen Ehrenstatuen, die ihm zu Lebzeiten errichtet wurden und die moderne Papstikonographie begründeten. Seinem Gegenspieler, Philipp IV. von Frankreich, dienten sie als Argument für den Vorwurf der Idolatrie in dem Häresieprozess gegen den Papst. Personale Bildnisse konnten also höchst umstritten sein beziehungsweise durch politische Auseinandersetzungen werden, auch wenn – wie im Falle der Bonifazfiguren – meist ein konkreter herrschaftspolitisch-juristischer Anlass zu ihrer Errichtung geführt hatte. Tatsächlich hatte Bonifaz VIII. mit seiner Bildnispolitik den seinerzeit üblichen Rahmen weit überschritten und sich angreifbar gemacht. Hier interessiert vor allem die in mehrfacher Hinsicht transgressive Figur, die 1301 am Regierungspalast von Bologna aufgestellt wurde. Die anhand von archivalischen Quellen rekonstruierbare schrittweise Veränderung ihrer Konzeption lief auf eine einzelne, stehende, vergoldete und ursprünglich wohl mit Edelsteinen zusätzlich ausgeschmückte Statue zu. Unter medialen Aspekten und in Hinsicht auf den öffentlichen und hohen Aufstellungsort lässt sich das Standbild nur mit Heiligenfiguren und Stadtpatronen vergleichen, so dass die Sanktifizierung des Dargestellten als spezielle Form der Heroisierung eines Papstes gedeutet wird.

Ausgangspunkt des Beitrags von *Birgit Studt* ist eine Medaille auf den burgundischen Herzog Karl den Kühnen des italienischen Medailleurs und Diplomaten Giovanni di Candida von ca. 1474. Darin sind Formen der antiken Herrscherdarstellung rezipiert und mit Zeichen aus der spätmittelalterlichen Devisenkultur der burgundischen Herzöge kombiniert. Die Medaille wird im Kontext der visuellen Politik der burgundischen Herzöge untersucht, die zunächst im Orden vom Goldenen Vlies ihre repräsentative Mitte fand. Doch wurde unter Karl dem Kühnen das vom Ordensmythos symbolisierte genossenschaftliche Modell, das den ritterlichen Helden als Identifikationsmuster und Vorbild für eine adlige Gruppenkultur bot, allmählich von einem neuartigen Bezug auf antike Formen der Herrscherheroisierung abgelöst: Die Schar der trojanischen Helden wurde durch einzelne heroische Herrscherfiguren ersetzt. Nun vermittelten Präfigurate wie Alexander oder Caesar die weitgreifenden politischen Ambitionen des Herzogs, der seine kriegerischen und politischen Erfolge als Heldentaten rühmen ließ.

Zwei Bildobjekte sind Gegenstand der Beiträge zur frühen Neuzeit, beide beschäftigen sich mit künstlerischen Strategien der Heroisierung. Die Rolle personalisierter Objekte erörtert *Felix Heinzer* in seinem Beitrag über die Auseinandersetzung um Person und Botschaft des Florentiner Bußpredigers Savonarola nach dessen Hinrichtung im Mai 1498. Im Mittelpunkt steht dabei ein Porträt-Stich des

„Fraté“, der in den Kreisen seiner Anhänger kursierte, um als Medium der Gedächtnissicherung die politischen und kirchlichen Unterdrückungsstrategien zu unterlaufen und das memoriale Fortleben des Helden zu sichern. Die Druckgrafik findet sich mehrfach als Vorsatzblatt in Handschriften von Werken Savonarolas, die heimlich zirkulierten. Bildnis und Buch übernehmen damit ein Stück weit die Memorialfunktion, die monumentale Zeichen und Bilder der heroisierenden Erinnerung im riskant gewordenen öffentlichen Raum nicht mehr leisten können.

Anna Schreurs-Morét analysiert eine Federzeichnung des deutschen Malers Michael Willmann von 1682, die eine Apotheose Joachim von Sandrarts darstellt. In der mit einem Begleitschreiben an Sandrart adressierten Federzeichnung entwirft Willmann in virtuos Strichen das Bildnis seines Künstlerkollegen. Diesem, auf einer Weltkugel sitzend, werden zwar die Pinsel entrissen, doch befindet er sich auf direktem Weg in den Sternenhimmel, wo ihn die antiken Götter empfangen. Die Heroisierung erfolgte nicht ohne Eigennutz: Willmann wandte sich in der Überzeugung, dass nur derjenige „unsterblich“ werde, dessen Lebenswege, Werke beziehungsweise Taten der Nachwelt überliefert werden, an den berühmten Autor Sandrart, der in seiner „Teutschen Academie“ (1675–80) durch eine Vielzahl von Viten schon das Andenken zahlreicher Künstler für die Erinnerung bewahrt hatte. Zeichnung und Brief zielen also nur vordergründig darauf, Sandrart als Helden herauszustellen. Übergeordnetes Ziel Willmanns war es vielmehr, einen eigenen Platz im Kosmos der „unsterblichen“ Künstler zu erlangen. Seine schmeichelnde Worte fanden Gehör und seine Vita schließlich Eingang in Sandrarts erweiterte Ausgabe der Künstlerviten in lateinischer Sprache.

Das 18. und 19. Jahrhundert relativierte den individuellen Heroismus durch gezielte Kollektivierung. Solchen Gruppenhelden sind zwei Beiträge gewidmet. Den Bedarf an nationalen Helden, der in Frankreich um 1750 entstand, erläutert Ronald G. Asch exemplarisch am Beispiel des erfolgreichen Dramas „Le siège de Calais“ („Die Belagerung von Calais“) von Pierre-Laurent Buirette de Belloy aus dem Jahr 1765. Es verherrlicht bürgerliche Helden aus dem Hundertjährigen Krieg, die weniger für den König und ihre Ehre kämpften, als vielmehr für das Vaterland und für die Nation. Auch wenn sein Patriotismus sich potenziell gegen die Monarchie und vor allem gegen den aufgeklärten Kosmopolitismus in Frankreich richtete, wurde der Dichter am Hof geehrt und in einer Druckgrafik selbst zum patriotischen Helden stilisiert. Im Zuge historischer und archivalischer Forschung musste er allerdings bald seine patriotische Deutung des historischen Ereignisses reaktivieren. Aus den Helden der Nation wurden dann doch wieder Helden der *petite patrie* von Calais, ihrer Heimatstadt. Erst indem dieser Lokalpatriotismus im späten 19. Jahrhundert zu einem entscheidenden Element des nationalen Patriotismus umgedeutet wurde, konnten aus den Lokalhelden auch wieder nationale Helden werden, wie es das Denkmal von Auguste Rodin zeigt.

Georg Büchners Schulrede „Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer“ (1829) behandelt Achim Aurnhammer. Darin preist der sechszehnjährige Büchner eine

heroische Episode aus dem Dreißigjährigen Krieg: In der Schlacht bei Wimpfen (1622) sollen sich vierhundert Pforzheimer Bürger aufgeopfert haben, um dem Markgrafen Georg Friedrich von Baden-Durlach die Flucht vor der bayerisch-ligistischen Armee zu ermöglichen. Die Kenntnis dieser Begebenheit verdankt Büchner einer Gedenkrede des Karlsruher Historikers Ernst Ludwig Posselt, der seinerseits aus dem Drama eines Pforzheimer Dichterdilettanten schöpft, Ernst Ludwig Deimlings „Die Vierhundert Pforzheimer Bürger oder die Schlacht bey Wimpfen“ (1788). Deimlings Drama, das de Belloys Trauerspiel „Le siège de Calais“ ein „teutsches“ Pendant entgegenzusetzen suchte, folgten viele literarische und bildkünstlerische Bearbeitungen des Heldenkollektivs, das einen wichtigen Platz im nationalen Heldengedächtnis einnahm, bevor es im Ausgang des 19. Jahrhunderts als Fälschung entlarvt wurde. Büchner aktualisiert und politisiert den Heldentod des Bürgerkollektivs so sehr, dass seine demokratische Heroisierung das unscheinbare Schulheft als ein zukunftsweisendes Dokument am Vorabend der Julirevolution von 1830 erscheinen lässt.

Mit dem 19. und 20. Jahrhundert wurde Heldenverehrung verstärkt zu einer Sache der Populärkultur, die mit auflagenstarken Jugendbüchern und industriell gefertigten Heldensouvenirs zu nationaler Erziehung und patriotischer Mobilisierung beitrug. *Barbara Korte* untersucht in ihrem Beitrag inhaltlich und buchwissenschaftlich ein Geschenkbuch für Jungen, das kurz nach Beginn des Ersten Weltkriegs erschienene „Every Boy’s Book of Heroes“ von Eric Wood. Solche *gift books* waren im englischen Kinder- und Jugendbuchsektor des 19. und frühen 20. Jahrhunderts weit verbreitet. Sie wurden zu besonderen Gelegenheiten verschenkt und als Schulpreise verliehen. Mit ihnen wurden gesellschaftlich anerkannte Werte weitergegeben, und zwar in der Erwartung, dass die junge Generation sich diese Werte aneignen und sie umsetzen würde. Da sich in Heldenfiguren und -geschichten Wertvorstellungen einer Gesellschaft konzentrieren, ist es nicht überraschend, dass der im langen 19. Jahrhundert noch hoch präsente Heldendiskurs mit dem Buchtyp des Geschenkbuchs eine enge Verbindung einging.

Mit einem dem britischen Nationalhelden Admiral Lord Nelson gewidmeten Geschenkartikel, einem in Souvenirläden verkauften Lesezeichen mit seinem Konterfei, beschäftigt sich *Ulrike Zimmermann*. Bereits zu Nelsons Lebzeiten wurden seine Siege unter anderem durch die Produktion einer Fülle unterschiedlicher Souvenirs gefeiert. Voraussetzung dafür waren die im 19. Jahrhundert aufkommenden Möglichkeiten der Massenproduktion etwa von Emaille- und Keramikarbeiten. Bis heute wird in Großbritannien eine Vielzahl von Souvenirs angeboten, die Bezug auf Nelson nehmen. Der Beitrag nimmt insbesondere die Beziehungen zwischen dem Helden und massenproduzierten Erinnerungsobjekten in den Blick. Souvenirs stehen metonymisch für Orte und/oder Taten und machen dadurch die imaginäre Teilhabe an Erfolgen des Helden möglich. In ihnen begegnen sich das Exzeptionelle und das Alltägliche.

Einem ganz anderen Typus von Objekten sind die beiden folgenden, zeitlich im ausgehenden 19. beziehungsweise dem 20. Jahrhundert angesiedelten Beiträge gewidmet. Sie untersuchen die Bedeutung baulicher Ensembles für künstlerische beziehungsweise sportliche Heldenkulte. *Thomas Seedorf* fragt nach den architektonischen Heroisierungsstrategien des Bayreuther Festspielhauses. Richard Wagner hatte die Idee, für die Aufführung seiner großen Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ ein eigenes Theater errichten zu lassen, bereits im Kontext erster konzeptioneller Überlegungen zu diesem Werk entwickelt. Nach 1870, als der größte Teil des Zyklus bereits abgeschlossen war, wurde Wagner auf Bayreuth als idealen Standort dieses Theaters aufmerksam. Innerhalb weniger Jahre entstand dort das Festspielhaus, in dem bis heute ausschließlich Werke Wagners aufgeführt werden. Nach seiner Eröffnung 1876 galt es nicht nur als besondere Spielstätte für musikdramatisch gestaltete Heldengeschichten, sondern wurde von den Anhängern des Komponisten als Monument rezipiert, als Denkmal, das ein heroisches Genie sich selbst und der deutschen Nation errichtet hat.

Andreas Gelz zeichnet in seinem Beitrag am Beispiel des 1897 errichteten Pariser Parc des Princes die Rolle des Stadions als gesellschaftlich bedeutsamem Ort von (De-)Heroisierungsprozessen und des Sports als prominentem Bewährungsfeld moderner Heldenfiguren nach. Gegenstand der Untersuchung sind drei literarische Texte aus dem 20. und 21. Jahrhundert: Henry de Montherlants „Les Olympiques“ (1924), Georges Perecs „W ou le souvenir d'enfance“ (1975) und Jean Echenoz' „Courir“ (2008). Erscheint das Stadion in der Zwischenkriegszeit vor dem Hintergrund der olympischen Spiele von 1924 als Heterotopie, als prekärer Raum des Friedens und gesellschaftlicher Modernisierung, verwandelt sich Perecs utopische Beschreibung eines ‚neuen Olympia‘, einer dem Sport gewidmeten Insel- und Idealgesellschaft, sukzessive in ein dystopisches Szenario, in dem die Wirklichkeit der Konzentrationslager aufscheint. Echenoz schließlich verknüpft die Laufbewegung seines Protagonisten Emil Zátopek mit den historischen und sozialen Bewegungen der Kriegs- und Nachkriegszeit zwischen Ost und West und präsentiert das Stadion als Ort der fortwährenden Ausbildung wechselnder und sich überlagernder Figurationen des Heroischen, hybrider Konstellationen von Heroisierung und Deheroisierung.

Mit den Beiträgen von Jörn Leonhard und Dietmar Neutatz kommen exemplarische Objekte des Heroischen aus dem „Zeitalter der Extreme“ (Eric Hobsbawm) in den Blick. Dass der Erste Weltkrieg als Maschinenkrieg und die massenhafte Erfahrung von Invalidität eine tiefgreifende Veränderung für das Verständnis von Opfern und Helden markierte, erläutert *Jörn Leonhard* am Beispiel einer Armprothese. Nicht mehr allein der siegreich-heroische Vaterlandsverteidiger, sondern auch der sichtbar zum Opfer gewordene Soldat konnte heroisiert werden. So wurde die Prothese in die Symbolsprache des Heroischen integriert. Als Helden erschienen die Ärzte im Kampf gegen Willensschwäche und Simulation, aber auch die Ingenieure, die mit der immer weiter perfektionierten Prothe-

tik einen Sieg der Technik an der Front der verletzten Körper zu erringen schienen. Aber vor allem die Verletzten selbst waren in dieser Perspektive Helden, die mit ihrer eigenen Willensleistung und Disziplin das Stigma der Kriegsverletzung in ein neues Selbstbild verwandelten. Das alles sagte nichts über individuelles Leid aus, aber sehr viel über kollektive Ängste von Kriegs- und Nachkriegsgesellschaften vor angeblichen Kostgängern und Rentensimulanten.

Dietmar Neutatz zeigt in seinem Beitrag am Beispiel des 1942 gestifteten und 2010 erneuerten Suvorov-Ordens, wie die sowjetische Führung im Zweiten Weltkrieg einen Feldherren des 18. Jahrhunderts zum Zwecke der patriotischen Mobilisierung ihrer Soldaten adaptierte und wie die als Nationalheld etablierte Figur des Generalissimus Suvorov im gegenwärtigen Russland eine neue Konjunktur erlebt und gegenüber der Ukraine in Stellung gebracht wird. Die Ordensstiftung von 1942 stand im Kontext der Rückbesinnung auf historische Führerpersönlichkeiten der russischen Geschichte, die schon Ende der 1930er Jahre eingesetzt hatte. Insbesondere über Spielfilme gelang es, nationale Helden zu popularisieren und für die Bedürfnisse der Gegenwart zu modellieren. Um die breite Masse anzusprechen und die Identifikation zu erleichtern, transferierten sie das Heldentum vom Feldherrn auf die einfachen Soldaten, die aber nur unter der Anleitung eines Führers zu Helden werden können. Kriegsplakate stellten kurz darauf eine Traditionslinie von den historischen Helden zur Gegenwart her. Um das Wiedererkennen der Figuren zu gewährleisten, übernahmen sie markante Motive aus den Spielfilmen.

Der Band schließt mit zwei Beiträgen, die nach der (Un-)Möglichkeit heroischer *agency* in der Gegenwart fragen. *Stefanie Lethbridge* untersucht, wie die populäre britische Fantasy-Literatur der jüngeren Zeit Heldentum über Objektrelationen konstituiert. Exemplarisch dafür steht das Verhältnis von (potenziellen) Helden und Heldinnen zu seinem beziehungsweise ihrem Zauberstab. Am Beispiel von Rowlings „Harry Potter“-Romanen, Terry Pratchetts „Scheibenwelt“ und Ben Aaronovitchs Serie „Rivers of London“ rekonstruiert der Beitrag unterschiedliche Varianten im Verhältnis von Held und magischem Objekt. In einer Reaktion auf die postheroische Skepsis gegenüber Heldenfiguren propagiert der Popheroismus der Fantasy-Literatur ein relationales Heldentum, das den Helden die Daseinsberechtigung und das Eigenleben von Objekten erleben und akzeptieren lässt.

Ulrich Bröckling schließlich beschäftigt sich mit dem paradigmatischen Objekt der häufig als postheroisch gekennzeichneten zeitgenössischen Kriegsführung westlicher Staaten: den Drohnen. Die gezielten Tötungen durch den Einsatz ferngesteuerter bewaffneter Flugkörper eliminieren aus dem Krieg das Element des Kampfes, das eine Reziprozität zwischen der eigenen Gewaltanwendung und der Gefahr einschloss, selbst zum Opfer gegnerischer Gewalt zu werden. Übrig bleibt eine teilautomatisierte Menschenjagd aus sicherer Distanz. Mit der technischen Substitution menschlicher Handlungsmacht verschwindet eine zentrale Legitimationsgrundlage militärischen Heldentums. Wenn Algorithmen die Entscheidun-

gen treffen, läuft der Ruf nach heroischer Bewährung ins Leere. Die asymmetrischen Hightech-Kriege des Westens führen dem globalisierten Dschihadismus allerdings fortlaufend neue Kämpfer zu. Diese setzen der Risikoaversion westlicher Gesellschaften die Unbedingtheit ihres Todeswillens entgegen und finden dafür begeisterte Anhänger. Den Kampfdrohnen als Ikonen des Postheroismus korrespondiert die nicht minder ikonische Gestalt des Selbstmordattentäters.

Es ist ein langer Weg von den antiken Heroenkulten zur zeitgenössischen Kriegführung und Populärkultur, vom Trankopfer zum *targeted killing*, von Herakles zu Harry Potter. Die hier vorgelegten Beiträge dokumentieren nicht nur disparate Formen der Heldenverehrung, sondern auch die Vielfalt an Objekten, die an den Praktiken der Heroisierung beteiligt sind. Von Helden muss erzählt werden, heißt es, und es sind nicht allein die Dichter, Historienschreiber und Reporter, sondern auch die Dinge, die uns die Geschichten und die Geschichte der Helden, Heroisierungen und Heroismen erzählen. Man muss sie nur zum Sprechen bringen.



Abb. 1: Attischer Kantharos: Ton, aus Fragmenten zusammengesetzt, Höhe: 25,7 cm, spätes 5. Jahrhundert v. Chr., Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. 1983.282.

Ein Weinkelch für Herakles

Die Heroik des Trinkens und das Glück der Heroen(verehrer) im 6. und 5. Jahrhundert vor Christus

Ralf von den Hoff

Heroen kannte man im antiken Griechenland spätestens seit den Epen Homers am Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. Gemeint waren damit die menschlichen Akteure der Mythen, die als vor langer Zeit Verstorbene erinnert wurden, dann aber auch alle Verstorbenen, die in anderer Weise über ihren Tod hinaus als wirksam und mächtig galten und die man deshalb kultisch verehrte.¹ Größe in der Vergangenheit und Heroenkult waren Grundbestandteile der Vorstellungen vom Heroischen, zumindest bis zu Alexander dem Großen im späten 4. Jahrhundert v. Chr. Doch stellt sich die Frage, welche Qualitäten man in der Praxis der Heroenverehrung mit den uns so geläufig erscheinenden griechischen Heroen verband, was also das Heroische im Heroenkult ausmachte.

Ein Objekt, das heute zum Bestand des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe gehört, erlaubt Einblicke in diese Zusammenhänge im Griechenland des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Es handelt sich um ein kelchförmiges Tongefäß auf hohem Fuß mit charakteristischen, ohrenartig hochgezogenen Henkeln (Abb. 1 und 2).² Die Gefäßform nannte man in der Antike Kantharos.³ Bei der modernen

¹ Vgl. Jan N. Bremmer: *The Rise of the Hero Cult and the New Simonides*, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 158, 2006, S. 15–26; Sabine Albersmeier (Hrsg.): *Heroes. Mortals and Myths in Ancient Greece* (Ausstellungskatalog The Walters Art Museum Baltimore / Onassis Cultural Center New York), New Haven [u.a.] 2009; Nikolaus Himmelmann: *Der Ausruhende Herakles*, Paderborn 2009, S. 20–28, S. 81–85 sowie jetzt Fabian Horn: *Held und Heldentum bei Homer. Das homerische Heldenkonzept und seine poetische Verwendung*, Tübingen 2014. Vgl. auch M. Gregory Kendrick: *The Heroic Ideal. Western Archetypes from the Greeks to the Present*, Jefferson 2010.

² Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv. Nr. 1983.282. Aus dem Nachlass eines Klassischen Philologen, vor 1914 bei Eleutherai gefunden, Höhe mit Henkeln: 25,7 cm. Vgl. Wilhelm Hornbostel: *Erwerbungen der Antikenabteilung im Jahre 1983*, in: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg* 3, 1984, S. 143–198, hier S. 176–179; Henri W. Pleket / Ronald S. Stroud (Hrsg.): *Supplementum Epigraphicum Graecum* 35, 1985, S. 36 Nr. 8. – Ganz herzlich danke ich Frank Hildebrandt vom Museum für Kunst und Gewerbe für die großzügige Überlassung von Fotografien und die Publikationserlaubnis.

³ Zur Gefäßform und Formgeschichte: Percy N. Ure: *Black Glaze Pottery from Rhitsona in Boeotia*, London 1913, S. 4–13; Lacey D. Caskey / John D. Beazley: *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts Boston*, Bd. 1, London [u.a.] 1931, S. 14–18; Gisela M. A. Richter / Marjorie J. Milne: *Shapes and Names of Athenian Vases*, New York 1935, S. 25–26; Paul Courbin: *Les origines du canthare attique archaïque*, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 77, 1953, S. 322–345; Ursula Heimberg: *Die Keramik des Kabirions (Das Kabirenheiligtum von Theben; 3)*, Berlin 1982, S. 1–22; Ingeborg Scheibler: *Griechische Töpfer-*

Restaurierung wurde es aus den vorhandenen Scherben zusammengesetzt und die Fehlstellen ergänzt. Es misst mit den Henkeln 25,7 Zentimeter in der Höhe und ist mit einem Tonüberzug versehen, der beim Brand eine schwarze Färbung annehmen sollte, so dass er metallisch glänzte. Allerdings haben Fehlbrand und Abrieb durch Erdlagerung diesen Effekt zunichte gemacht. Die scharfkantige Formung von Fuß und Wandung erinnert aber daran – das ist bei antiker Keramik häufig der Fall –, dass Metallgefäße Vorbilder für diese Form des tönernen Kantharos waren.⁴

Wie oft bei heute musealisierten antiken Objekten fehlt auch dem Hamburger Kantharos ein klarer Fundzusammenhang. Wann, wie und wo er benutzt wurde, lässt sich nur indirekt erschließen. Er kam ins Museum zusammen mit Scherben von mehr als fünf weiteren Kantharoi desselben Fundortes, die der frühere Besitzer zu Beginn des 20. Jahrhunderts unweit des antiken attischen Grenzortes Eleutherai aufgelesen hatte.⁵ Wir wissen dadurch immerhin, dass das Gefäß dort in der Antike zusammen mit gleichartigen Trinkgefäßen benutzt und deponiert worden war.⁶ Sein Entstehungsdatum lässt sich aus der charakteristischen Formgebung ermitteln: Sie weist auf das spätere 5. Jahrhundert v. Chr.⁷ Damals lag Eleutherai an der

kunst. Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefäße, München 1983, S. 38; Michel Gras: *Canthare, société étrusque et monde grec*, in: *Opus 3*, Heft 2, 1984, S. 325–339; Thomas H. Carpenter: *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art. Its Development in Black-Figure Vase Painting*, Oxford 1986, S. 117–123; Karl Kilinski II: *Teisias and Theodoros. East Boiotian Potters*, in: *Hesperia* 61, 1992, S. 253–263; Ders.: *In Pursuit of the Boeotian Cantharus*, in: *Ancient World* 36, Heft 2, 2005, S. 176–212; Dolores Tomei: *I Kantharoi greci a figure nere e rosse*, in: *Ostraka* 17, 2008, S. 111–180; Phoebe C. Segal: *A Kantharos in the Museum of Fine Arts, Boston and the Reception of Athenian Red-figure in Boeotia*, in: John H. Oakley (Hrsg.): *Athenian Potters and Painters*, Bd. 3, Oxford 2014, S. 206–214, hier: S. 208–210 (mit älterer Literatur); Alexander Heinemann: *Geschirr und Gesellschaft: Athenische Trinkgelage im 4. Jahrhundert v. Chr.*, in: Alexander Heinemann / Jens-Arne Dickmann (Hrsg.): *Vom Trinken und Bechern* (Ausstellungskatalog Archäologische Sammlung, Freiburg im Breisgau), Freiburg 2015, S. 18–33, hier S. 27. Karin Schlott hat im Rahmen ihrer Heidelberger Dissertation zu den sogenannten Kabirengefäßen den Kantharos als Gefäßform behandelt, für Hinweise danke ich ihr herzlich. – Kantharos lautet auch der griechische Name für den Mistkäfer (lat. *scarabaeus*), vgl. Aristophanes, *Eirene*, 39–49.

⁴ Vgl. Caskey / Beazley: *Attic Vase Paintings* (Anm. 3), S. 14; Carpenter: *Dionysian Imagery* (Anm. 3), S. 119 sowie grundsätzlich Michael Vickers: *Artful Crafts. The Influence of Metalwork on Athenian Painted Pottery*, in: *Journal for Hellenic Studies* 105, 1985, S. 108–128; Margaret C. Miller: *Athens and Persia in the Fifth Century BC. A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge 1997, S. 135–152; Nina Zimmermann-Elseify: *Beziehungen zwischen Ton- und Metallgefäßen spätklassischer und frühhellenistischer Zeit*, Rahden 1998.

⁵ Hornbostel: *Erwerbungen* (Anm. 2), S. 176. Demnach lag der Fundort südlich der Festung von Eleutherai. – Zusammengesetzt wurde in Hamburg auch das Gefäß Inv. Nr. 1983.361.

⁶ Weitere Kantharosfunde aus Eleutherai, zum Teil mit ähnlichen Votivinschriften: Josiah Ober: *Pottery and Miscellaneous Artifacts from Fortified Sites in Northern and Western Attica*, in: *Hesperia* 56, 1987, S. 197–227, hier S. 215 Nr. 11,7. 12; S. 217–219 Nr. 11, 40–56; S. 220.

⁷ Hornbostel: *Erwerbungen* (Anm. 2), S. 176–177; vgl. zur Chronologie der Kantharosform, zu der unser Gefäß gehört: Heimberg: *Keramik* (Anm. 3), S. 4–5 (Form 1 = Form A 2 bei Caskey / Beazley: *Attic Vase Paintings* (Anm. 3), S. 16–17 mit Abb. 13).



Abb. 2: Attischer Kantharos (wie Abb 1).

Grenze Attikas zur Landschaft Böotien mit seiner größten Polis Theben.⁸ Der Kantharos war, wie wir sehen werden, ein eng mit Böotien verbundenes Gefäß.

Auf seine antike Nutzung gibt das Hamburger Exemplar selbst Hinweise, zunächst durch eine Inschrift. Nach dem Brand wurden flüchtig grobe griechische Buchstaben in die Oberfläche eingeritzt: „híaros Heraklios“ ist lesbar, „heiliges [Gefäß] des Herakles“ (Abb. 1). Inschriften dieses Formulars finden sich auf Gegenständen, die in Heiligtümern als Weihungen Gottheiten oder Heroen übergeben wurden, sei es als Dankvotiv, sei es nach der Nutzung im Kult.⁹ Der Kantharos stammt mithin aus einem Heiligtum des Herakles und wurde dort als ‚heiliges‘ Objekt dem Heros übereignet.

Vergleichbare Kantharoi wurden aber auch in anderen Heiligtümern der Zeit gefunden, so in demjenigen des Heros Kabiros bei Theben in Böotien, wo mehr als 500 Exemplare ausgegraben wurden. Auch diese Gefäße tragen bisweilen eingeritzte Dedikationsinschriften.¹⁰ Größere Mengen böotischer Kantharoi mit ähnlichen Inschriften stammen zudem aus den Herakles-Heiligtümern von Theben und Tanagra sowie aus dem Ptoion, einem Apollonheiligtum.¹¹ Die jeweils

⁸ Vgl. Robert J. Buck: *A History of Boeotia*, Edmondson 1979.

⁹ Zum Formular: Robert Parker: *Greek Dedications 1, Introduction, Literary and Epigraphical Sources*, in: *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*, Bd. 1, Los Angeles 2004, S. 269–281, hier S. 274–276. Dieselbe Formel wurde auch auf einem Rhyton des frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. verwendet, das einer (heroisierten?) Verstorbene in Athen beigegeben war: Berlin, Antikensammlung SPK Inv. Nr. F 4046 (Beazley Archive Database No. 46161; Herbert Hoffmann: *Rhyta and Kantharoi in Greek Ritual*, in: *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, Bd. 4 (Occasional Papers on Antiquities; 5), Malibu 1989, S. 131–166, hier S. 132–133. 165–166 mit Abb. 1 a. b). – Auf dem Kantharos Inv. Nr. 1983.361 (siehe Anm. 5) findet sich die Inschrift „Heraklio“.

¹⁰ Heimberg: *Keramik* (Anm. 3), S. 4–9. 127 Nr. 1–20; mit Inschrift: ebd., S. 127 Nr. 9 mit Taf. 1, 9.

¹¹ Herakles-Heiligtum Theben: Vasileios L. Aravantinos: *The Inscriptions from the Sanctuary of Herakles at Thebes. An Overview*, in: Nikolaos Papazarkadas (Hrsg.): *The Epigraphy and History of Boeotia. New Finds, New Prospects* (Brill Studies in Greek and Roman Epigraphy), Leiden 2014, S. 149–211, besonders S. 166–174 Nr. 16–32. Zu Herakles in Theben, wo man seine Geburt lokalisierte: Sarantis Symeonoglou: *The Topography of Thebes from the Bronze Age to Modern Times*, Princeton 1985, S. 128–129. 133–134; Albert Schachter: *Cults of Boiotia 2. Herakles to Poseidon*, London 1986, S. 14–30. – Herakleion in Tanagra: Angeliki Andriomenou: *La nécropole classique de Tanagra*, in: Centre National de la Recherche Scientifique (Hrsg.): *La Béotie antique. Actes du colloque international à Lyon et à Saint-Etienne*, Paris 1985, S. 109–130, hier S. 113–120 mit Abb. 27–29; Henri W. Pleket / Ronald S. Stroud (Hrsg.): *Supplementum Epigraphicum Graecum* 34, 1984, S. 124 Nr. 367; Pleket / Stroud (Hrsg.): *Supplementum Epigraphicum Graecum* 35 (Anm. 2), S. 122 Nr. 411 – Ptoion: Schachter: *Cults* (Anm. 11), S. 91; Georges Daux: *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1963*, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 88, 1964, S. 681–915, hier S. 859–863 mit Abb. 18–10 sowie die in Anm. 3 genannte Literatur. – Vgl. auch die Funde aus Eleutherai: s.o. Anm. 6, sowie zu Kantharosfunden aus Böotien, jetzt Esther Mulder: *Boeotia, Land of the Kantharos. Explanations for the High Number of Kantharoi Present in the Archaic and Classical Period in Boeotia*, BA Thesis University of Leiden, 2012, <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/19640>, 17. März 2015. – Ein dem „Agathos Daimon“ dedizierter Kantharos fand sich in einem Kultgebäude (?) in Iaitas (Sizilien):

große Zahl solcher Kelche erklärt sich, wenn man die Nutzung der Gefäßform in Betracht zieht: Der Kantharos gehört zu den Trinkgefäßen, aus denen man Wein konsumierte. In den Heiligtümern hielt man, wie in der griechischen Kultpraxis üblich, gemeinschaftliche Speise- und Trankmahle ab. Dabei wurden die Kantharoi offenbar verwendet. Die immer nur auf ausgewählten Gefäßen erscheinenden Ritzinschriften zeigen, dass sie erst nach der Herstellung im Töpferofen zu Votiven für eine Gottheit beziehungsweise einen Heros gemacht wurden. Ob die Besucher des Heiligtums diese dann nach einem kollektiven Festgelage dem Herrn des Heiligtums weihten, indem sie wenige Gefäße gleichsam *pars pro toto* inschriftlich bezeichneten, oder zu einem anderen Zeitpunkt, muss offen bleiben. Wir können aber – zusammenfassend – davon ausgehen, dass der Hamburger Kantharos aus einem Heiligtum des Herakles an der Grenze zwischen Böotien und Attika, unweit von Eleutherai stammt, in dem die Kultteilnehmer bei gemeinsamen Kultgelagen aus Kantharoi Wein tranken. Das Gefäß weihte man zusammen mit dem übrigen Geschirr, das dabei benutzt wurde, dem Heros – ein Weihegefäß und ein Weingefäß zugleich.

Als Kult- und Weiheobjekt für Herakles erlaubt der Kantharos, Antworten zu geben auf die Fragen, wie man im antiken Griechenland mit Heroen umging und welche Vorstellungen man mit dem Heroischen verband. Um dies näher zu beleuchten, beginnen wir mit der Gefäßfunktion. Der Kantharos ist zwar unzweideutig ein Trinkgefäß für Wein, er ist aber keinesfalls das übliche Trinkgefäß bei Gelagen. Ihn kennzeichnet vielmehr eine komplexe Funktionalität und Semantik.¹² Zunächst ist der Kantharos deutlich tiefer geformt als die üblichen Trinkgefäße wie beispielsweise die flache Schale. Deshalb wurde er dafür gerühmt, reichlich Inhalt fassen zu können, so dass man viel und ausgiebig aus ihm trinken konnte.¹³ Zu diesem „deep drinking“, wie es James Davidson treffend genannt hat, eignet sich ein solches tiefes Kelchgefäß hervorragend. Es ist die eigentliche Bestimmung des Kantharos,¹⁴ weshalb er als Gefäß *par excellence* des Weingottes Dionysos bekannt war.¹⁵ In Athen, wo besonders viele Bilder dieses Gottes über-

Pleket / Stroud (Hrsg.): Supplementum Epigraphicum Graecum 34 (Anm. 11), S. 243–244 Nr. 936.

¹² Vgl. die weitgehend überholte religionswissenschaftliche Studie von George W. Elderkin: Kantharos. Studies in Dionysiac and Kindred Cult, Princeton 1924.

¹³ Athenaios: Deipnosophistai 473d–474e; Plautus: Persae 821.

¹⁴ James N. Davidson: Courtesans and Fishcakes. The Consuming Passions of Classical Athens, London 1997, S. 64–65. – Vgl. auch die zum Trinken auffordernde Ritzinschrift des Kantharos aus Thespiai/Böotien in Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. MNC 370 (Beazley Archive Database No. 1009211), der als Geschenk diente: Richter / Milne: Shapes (Anm. 3), S. 26; Matthias Steinhart / Eckhard Wirbelauer: Par Peisistratou. Epigraphische Zeugnisse zur Geschichte des Schenkens, in: Chiron 30, 2000, S. 255–289, hier S. 286 Nr. 32; Michele Napolitano: Sul graffito di Mogeia (CEG I 446, Tespie): dono nuziale o Witz da simposio?, in: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 125, 1999, S. 25–38.

¹⁵ Plinius der Ältere: Naturalis historia 33, 150 („cantharis potasse Liberi Patris exemplo traditus“); Macrobius: Saturnalia 5, 21 (16) („Liberi Patris cantharus“).

liefert sind, sah man Dionysos am häufigsten mit dem Kantharos in der Hand dargestellt (Abb. 3).¹⁶ Zusammen mit ihm schöpfen in attischen Mythenbildern Herakles und trinkfreudige Kentauren Wein direkt aus dem Fass, also nicht mit Wasser gemischt, und verstoßen damit gegen die Regeln des zivilisierten Trinkens. Der Kantharos steht auch dort für extremen Weinkonsum jenseits der üblichen Trinkregeln.¹⁷

Die Gefäßform tauchte im frühen 6. Jahrhundert v. Chr. in Griechenland auf und wurde in Ton vor allem in Athen und in Böotien, aber auch in Ionien hergestellt.¹⁸ Böotien war seit dem 5. Jahrhundert jedoch *die* Landschaft des Kantharos, der Kantharos geradezu ihr ‚nationales‘ Symbol.¹⁹ Münzen böotischer Städte zeigten Kantharoi wie ein Wappen, und in Böotien dienten sie als Grabmarkierungen und Grabbeigaben, so in einem Staatsgrab in Thespiai, wo man Kantharoi als Gaben für die in der Schlacht Gefallenen gefunden hat.²⁰ Sie wurden also offenbar auch besonders hervorgehobenen Toten zugeordnet, die durch die Gabe von Kantharoi verehrt wurden,²¹ und finden sich zudem in Heiligtümern für Götter und Heroen, die nicht direkt mit Dionysos verbunden waren, weil auch

¹⁶ Carpenter: Dionysian Imagery (Anm. 3), S. 117–123; Simone R. Wolf: Herakles beim Gelage. Eine motiv- und bedeutungsgeschichtliche Untersuchung des Bildes in der archaisch-frühklassischen Vasenmalerei (Arbeiten zur Archäologie), Köln 1993, besonders S. 88–92.

¹⁷ Herakles und Pholos mit Kantharoi: Maria Leventopoulou: Kentauroi et Kentaures, Anhang, Der Kentaure Pholos, in: Lexicon iconographicum mythologiae classicae, Bd. 8, Thespiades – Zodiacus, Zürich 1997, S. 691–696.

¹⁸ Zur Frage der Genese des Kantharos und seines lokalen Ursprungs siehe die in Anm. 3 genannte Literatur, zuletzt: Segal: Kantharos (Anm. 3), S. 208–209. Zu ionischen Vorläufern bzw. Exemplaren: Kilinski II: Teisias (Anm. 3), S. 260; Deborah N. Carlson: The Classical Greek Shipwreck at Tektaş Burnu, Turkey, in: American Journal of Archaeology 107, 2003, S. 581–600.

¹⁹ Vgl. Mulder: Boeotia (Anm. 11), passim.

²⁰ Kantharos auf böotischen Münzen: Peter R. Franke / Max Hirmer: Die griechische Münze, München ²1972, S. 101 mit Taf. 144 Nr. 449 (Akraipha); Barclay V. Head: Catalogue of Greek Coins: Central Greece (Locris, Phocis, Boeotia and Euboea) (Catalogue of Greek coins in the British Museum), London 1884, S. 34–37 Nr. 27. 30–37. 50–56 mit Taf. 5, 10. 12. 16 (böotischer Bund); S. 73–76 Nr. 43–46. 64–67. 78–80 mit Taf. 12, 11. 12; 13, 10. 11. 16 (Theben). – Kantharos als Grabmarkierung in Böotien: Antonios D. Keramopulos: Eikonos polemiston tes en Delio maches, in: Archaiologike Ephemeris 1920, S. 1–36, hier S. 29–30 Nr. 7 mit Abb. 11 (Ritzstele); vgl. auch die großen, möglicherweise als Grabmarkierungen dienenden Tonkantharoi: Reinhard Lullies: Zur boiotisch rotfigurigen Vasenmalerei, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung 65, 1940, S. 1–27, hier S. 18–19 mit Taf. 19, 1; 20, 1. – Thespiai: Demetrius U. Schilardi: The Thespian Polyandron (424 B.C.). The Excavations and Finds from a Thespian State Burial, Dissertation Princeton 1977; auch in anderen Staatsgräbern fanden sich Kantharoi (Hinweis Karin Schlott). – Kantharos als Geschenk: s.o. Anm. 14.

²¹ Einen Kantharos hält der Verstorbene auf einem heute verschollenen böotischen Grabrelief: Valia Schild-Xenidou: Corpus der boiotischen Grab- und Weihreliefs des 6. bis 4. Jhs. v. Chr., in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung (Beihefte; 20), Mainz 2008, S. 241–242 Kat. Nr. 8 mit Taf. 3.



Abb. 3: Dionysos mit Kantharos unter Satyrn auf einer attisch-rotfigurigen Schale des Brygos: Ton, frühes 5. Jahrhundert v. Chr., London, British Museum, Acc. No. 1873.8-10.376 (E 65).

dort der Weinkonsum eine Rolle spielte. In Athen hingegen waren solche Tonkantharoi mit hohem Fuß weitaus seltener als in Böotien.²²

Schauen wir aber auf die bildlichen Darstellungen von Kantharoi, so ergibt sich ein anderer Eindruck: Gerade auf Tongefäßen aus Athen ist der Kantharos omnipräsent, und zwar, wie schon gesagt, sehr oft als Attribut des Dionysos (Abb. 3).²³ Die Gründe dafür sind einfach: Der Dionysosmythos weist ins böotische Theben, den Geburtsort seiner Mutter Semele; das „deep drinking“ gehörte zusätzlich zum Wesen des Dionysos. Hingegen wird der Kantharos in Athen selten als Gefäß für Trankopfer gezeigt;²⁴ von Sterblichen wird er – seiner Primärfunktion gemäß – allenfalls beim volltrunkenen Umzug, dem *Komos*, verwendet oder erscheint als exquisites Luxusgefäß, kaum jedoch beim bürgerlichen Symposion.²⁵ Dort nämlich,

²² Brian S. Sparkes / Lucy Talcott: *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C. (The Athenian Agora; 22)*, Princeton 1970, S. 113 mit Anm. 1; S. 114 Nr. 627; Carpenter: *Dionysian Imagery* (Anm. 3), S. 119; Hanna Philipp: *Archaische Silhouettenbleche und Schildzeichen in Olympia* (Olympische Forschungen; 30), Berlin 2004, S. 393; Kilinski II: *Pursuit* (Anm. 3), S. 182–183; Segal: *Kantharos* (Anm. 3), S. 209. Vgl. die Fundstatistiken bei Mulder: *Boeotia* (Anm. 11), auch Böotien und Attika vergleichend.

²³ So schon Caskey / Beazley: *Attic Vase Paintings* (Anm. 3), S. 14; Sparkes / Talcott: *Pottery* (Anm. 22), S. 113 Anm. 1; Segal: *Kantharos* (Anm. 3), S. 210 (mit Tabelle). Vgl. zu böotischen Kantharoi auch Tomei: *Kantharoi* (Anm. 3), S. 172–179. – Zu den bildlichen Darstellungen s.o. die in Anm. 3 genannte Literatur.

²⁴ Wolf: *Herakles* (Anm. 16), S. 90–91 mit Anm. 440; vgl. Tonio Hölscher / Ingrid Krauskopf: *Kultinstrumente*, in: *Thesaurus cultus et rituum antiquorum* 5, 2005, S. 147–420, hier S. 194. 355.

²⁵ Beispiele aufgelistet bei Wolf: *Herakles* (Anm. 16), S. 90 mit Anm. 437.

so vermittelten es die Bilder, gehörte es sich ganz und gar nicht, den Wein ungemischt und übermäßig zu konsumieren. Außer Dionysos benutzen vor allem Heroen in Bildern den Kantharos, so wie Herakles oder auch Theseus.²⁶ Bilder weißgrundiger Lekythen können ihn auch in Athen als Grabbekrönung oder als Grabgabe zeigen.²⁷ Der Kantharos war also ein außerordentliches, heroen- und göttertypisches, bisweilen auch besonderen Verstorbenen zugeordnetes Gefäß und seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. zwar vor allem, aber nicht nur mit Dionysos und Böotien verbunden.

Doch die Semantik des Kantharos reichte weiter: So kennen wir aus Sparta eine Gruppe von Stein- und Tonreliefs des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., die einen allein durch seine Größe und seinen Thron herausgehoben Mann (bisweilen neben einer ebenfalls thronenden Frau) zeigen, der demonstrativ einen Kantharos hält (Abb. 4).²⁸ Ein Verweis auf den Heroenstatus des / der Dargestellten sind die kleiner angegebenen Adoranten rechts im Bild. Manche dieser Reliefs galten dem in Amyklai verehrten Heros Agamemnon; es handelte sich wohl um Weihgeschenke an lokale Heroen.²⁹ Das Utensil dionysisch-reichen Weinkonsums wurde seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. mithin als Symbol übermenschlicher Größe und eines heroenhaften Charakters verwendet, wobei auf den eigentlichen Konsum des Weines nicht abgehoben werden musste. Zudem diente der Kantharos zumindest in Lakonien wohl auch als Gefäß zur Trankspende an Heroen.³⁰

²⁶ Theseus und attische Urkönige auf dem Rhyton in Richmond, VA, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 79.100 (Beazley Archive Database No. 7537): Karl Schefold / Franz Jung: *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988, S. 67–68 mit Abb. 66. 67; Richard T. Neer: *Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy*, ca. 530–460 BCE, Cambridge 2002, S. 161–162 mit Abb. 74. 75; Heinemann: *Geschirr und Gesellschaft* (Anm. 3), S. 22 mit Abb. 5.

²⁷ So auf attisch-weißgrundigen Lekythen: Beazley Archive Database No. 209238 (Grabbekrönung) und 212414 (Grabgabe).

²⁸ Vor allem das Berliner Relief aus Chrysapha (Berlin, Antikensammlung SPK, Inv. Nr. Sk 731, hier Abb. 4), zuletzt: Andreas Scholl: *Lakonisches Heroenrelief mit thronendem Paar*, in: *Antikensammlung Berlin* (Hrsg.): *Gesamtkatalog der Skulpturen*, Köln 2013, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/104147>, 8. April 2015. Vgl. zur Gattung: Conrad M. Stibbe: *Dionysos in Sparta*, in: *Bulletin Antieke Beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology* 66, 1991, S. 1–44; David Hibler: *The Hero-Reliefs of Lakonia. Changes in Form and Function*, in: Olga Palagia / William Coulson (Hrsg.): *Sculpture from Arcadia and Laconia*, Oxford 1993, S. 199–204; Gina Salapata: *The Lakonian Hero Reliefs in the Light of the Terracotta Plaques*, in: Olga Palagia / William Coulson (Hrsg.): *Sculpture from Arcadia and Laconia*, Oxford 1993, S. 189–197; Kostas Buraselis [et al.]: *Heroisierung und Apotheose*, in: *Thesaurus cultus et rituum antiquorum* 2, 2004, S. 125–214, hier S. 143. 148 Nr. 100; S. 150 Nr. 114–115; Himmelfmann: *Herakles* (Anm. 1), S. 45–48; Gina Salapata, *Lakonian and Messenian Plaques with Seated Figures. The Socio-Political Dimension*, in: *The Annual of the British School at Athens* 108, 2013, S. 187–200.

²⁹ Vgl. Gina Salapata: *The Heroic Cult of Agamemnon*, in: *Electra* 1, 2011, S. 39–60, <http://electra.lis.upatras.gr/index.php/electra/article/view/29>, 8. April 2015.

³⁰ Conrad M. Stibbe: *Lakonische Kantharoi*, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 40, 1978, S. 23–42; Salapata: *Plaques* (Anm. 28), S. 193–194; David Boehringer:



Abb. 4: Spartanisches Heroenrelief aus Chrysapha: Marmor, Höhe: 87 cm; um 560 v. Chr., Berlin, Antikensammlung SPK, Inv. Nr. Sk 731.

Darstellungen – wie es sich beim griechischen Gelage gehörte – liegender Heroen, die einen Kantharos halten oder bei sich haben, kennen wir im 5. Jahrhundert v. Chr. auch aus Böotien (Abb. 5 und 6).³¹ Dass dort bisweilen eine Schlange

Heroenkulte in Griechenland von der geometrischen bis zur klassischen Zeit: Attika, Argolis, Messenien (Klio. Beiträge zur Alten Geschichte, Beihefte Neue Folge; 3), Berlin 2001, S. 295–296. 304.

³¹ Lullies: Vasenmalerei (Anm. 20), S. 1–2 mit Taf. 26, 1; Victoria Sabetai: Looking at Athenian Vases Through the Eyes of the Boeotians. Copies, Adaptations and Local Creations in the Social and Aesthetic Culture of an Attic Neighbour, in: Stephan Schmidt / Adrian Stähli (Hrsg.): Vasenbilder im Kulturtransfer. Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum (Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland, Beihefte; 5), München 2012, S. 121–137, hier S. 121 mit Abb. 1; Tomei: Kantharoi (Anm. 3), S. 148 mit Abb. 34 a; S. 178 Nr. 1; vgl. Himmelmann: Herakles (Anm. 1), S. 43–44 sowie ähnliche Bilder auf Kantharoi, aber mit *Rhyton* als Trinkgefäß: Lullies: Vasenmalerei (Anm. 20),

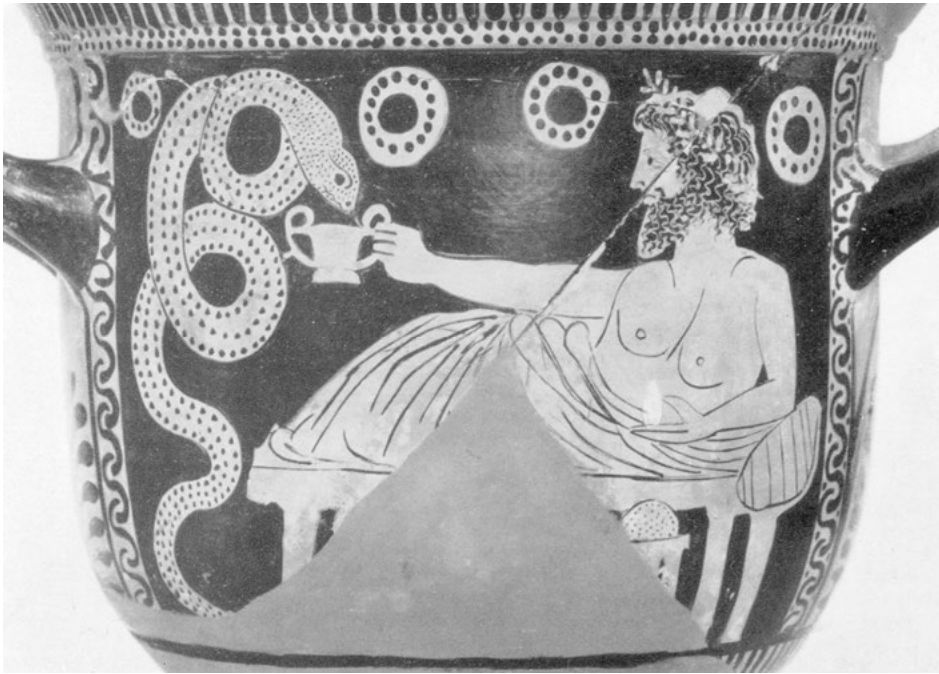


Abb. 5: Heros mit Kantharos und Schlange beim Gelage auf einem böotisch-rotfigurigen Glockenkrater: Ton, 5. Jahrhundert v. Chr., Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 1926.

aus dem Kantharos trinkt, ist ein Indiz dafür, dass es wiederum nicht allein um den Weinkonsum ging, sondern der Kantharos selbst – wie die Schlange, wir kommen darauf zurück – mit einem heroischen Status verbunden war.³² Zeitlich schließen an diese Bilder in unterschiedlichen Regionen Griechenlands Weih- und Votivreliefs an, die sogenannten Totenmahlreliefs.³³ Sie zeigen besonders verehrte, später auch inschriftlich als Heros bezeichnete Verstorbene auf einer Kline liegend, bisweilen ebenfalls mit einem Kantharos, also beim Gelage. Dieser Darstellungstypus, das individuelle Trankmahl, war einer der in Reliefs am häufigsten für heroisierte Verstorbene verwendeten Bildtypen überhaupt, obwohl zweifellos zumindest nicht alle dort gezeigten Heroen *Trinkerhelden* waren. Vielmehr scheinen die Hinweise auf den Weinkonsum auch dort auf Vorstellungen hinzuweisen, die man generell mit Heroen verband. Schließlich kennen wir auch aus Unteritalien im 4. Jahrhundert v. Chr. Darstellungen des Kantharos (Abb. 7). Auf großen Grabgefäßen zeigte

S. 18 Nr. 4 mit Taf. 20, 2; Buraselis [et al.]: Heroisierungen (Anm. 28), S. 150–151 Nr. 118. 121 (Iphigeneia Leventi).

³² Gina Salapata: The Tippling Serpent in the Art of Lakonia and Beyond, in: *Hesperia* 75, 2006, S. 541–560.

³³ Himmelmann: Herakles (Anm. 1), S. 29–44; vgl. Johanna Fabricius: Das hellenistische Totenmahlrelief – Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten (Studien zum antiken Städtewesen; 3), München 1999, besonders S. 21–27; Buraselis [et al.]: Heroisierung (Anm. 28), S. 143–144.



Abb. 6: Heros mit Kantharos beim Gelage, böotisch-rotfiguriger Kantharos: Ton, Höhe: 41,6 cm, um 450–430 v. Chr., Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. CA 1139.



Abb. 7: Verstorbenen Krieger mit Pferd erhält von einer Frau einen Kantharos auf einem apulisch-rothfigurigen Grabkrater: Ton, spätes 4. Jahrhundert v. Chr., Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. K 68.

man ihn dort als Attribut von Kriegen, die an ihren Waffen erkennbar sind und die bisweilen auch eine Schlange als heroische Figuren kennzeichnet – um Weinkonsum geht es auch hier nicht.³⁴ Die Toten werden vielmehr als kampferprobt und im Krieg leistungsfähig dargestellt. Weshalb dann aber mit dem Kantharos? Dieselbe Frage stellt sich, wenn man darauf zurückblickt, dass Kantharoi in Böotien nicht etwa nur dem Dionysos, sondern vielen Heroen und Göttern geweiht

³⁴ Hans Lohmann: Grabmäler auf unteritalischen Vasen (Archäologische Forschungen; 7), Berlin 1979, S. 142–145 mit Anm. 1176 und Taf. 23, 1; 42, 2; vgl. ebd. Taf. 29, 1 (Frau); 37, 1 (Priester?); 56, 1 (Kantharos im Naikos).

werden konnten – Herakles, Kabiros, Apollon, ja sogar bürgerlichen Verstorbenen und für den Staat Gefallenen.

Der Durchgang durch die unterschiedlichen Darstellungskontexte ergibt eine seltsame Mehrfachsemantik: Der Kantharos war ein Gefäß, das man offenbar ‚wappenartig‘ mit Böotien verband. Aufgrund seiner Form und Funktion sowie vieler Bilder vor allem in Athen zeigte er aber auch übermäßigen Weinkonsum an und gehörte zu Dionysos. Im Hinblick auf Weinkonsum zeichnete er zudem manche Heroen als übermenschlich aus. Doch geschah dies auch bei heroischen Figuren, für die der Weinkonsum gar nicht entscheidend war. Und es geschah bei Heroen wie Herakles ebenso wie bei Sterblichen nach deren Tod.³⁵ Offenbar war das Gefäß des dionysischen „deep drinking“ zugleich ein Symbol herausgehobenen, heroischen Daseins. Übermäßiger Weinkonsum muss etwas zum Ausdruck gebracht haben, das man Heroen generell zuschrieb. Im frühen Hellenismus, so wird bei Athenaios überliefert, hat man dann gleichsam rationalistisch die Verbindung von Gefäßen des „deep drinking“ – hier vor allem des Rhyton, des Trinkhorns – mit Heroen auf deren (Trunkenen ähnliche) Gefährlichkeit und Unberechenbarkeit bezogen.³⁶ Den tatsächlich bereits früheren heroischen Charakter auch des Kantharos kann dies zusätzlich untermauern.

Als Heroenattribut stand der Kantharos in der Bilderwelt des antiken Griechenland nicht alleine. Wir kennen noch eine Reihe weiterer Utensilien, die häufig in Darstellungen von Heroen erscheinen und deshalb offensichtlich grundsätzliche Heroenqualitäten anzeigten. Die Schlange wurde bereits erwähnt. Sie markierte den erdverbundenen Charakter der Heroen unter Umständen deshalb, weil der Ort eines Heroenkultes in der Regel das in die Erde versenkte Grab des Sterblichen war, der von dort seine Wirkkraft entfaltete (vgl. Abb. 4 und 5).³⁷ Ein anderes typisches Heroenattribut war das Pferd, das bisweilen im Hintergrund von Heroendarstellungen erscheint (vgl. Abb. 7).³⁸ Damit verbunden ist die Beobachtung, dass Darstellungen lokaler Heroen häufig in Form von Pferdeführern oder Reitern auftreten. Dabei handelt es sich neben den schon erwähnten sogenannten Totenmahreliefs um die zweithäufigste Form der Darstellung griechi-

³⁵ Vgl. auch Taras, den Gründerheros von Tarent in Unteritalien: Franke / Hirmer: Münze (Anm. 20), S. 80–83 mit Taf. 103. 104 Nr. 298–299; Taf. 105 Nr. 303; Taf. 106. 107 Nr. 307–309.

³⁶ Athenaios: *Deipnosophistai* 473d–474e; vgl. Hoffmann: Rhyta (Anm. 9), S. 134.

³⁷ Fabricius: Totenmahrelief (Anm. 33), S. 63–66; Gina Salapata: *Hero Warriors from Corinth and Lakonia*, in: *Hesperia* 66, 1997, S. 245–260, hier S. 249–255; Salapata: *Serpent* (Anm. 32). – Der Abergläubige in Theophrasts „Charakteren“ (16, 3) errichtet sogleich ein Heroon an dem Ort, an dem er in seinem Haus eine Schlange entdeckt hat.

³⁸ Fabricius: Totenmahreliefs (Anm. 33), S. 58–60. Vgl. auch das Grabrelief aus Tarent, Museo Nazionale Archeologico di Taranto, Inv. Nr. I.G. 3920 (nackter Krieger mit Schlange und Pferdekopf): Angelika Geyer: Ein griechisches Grabrelief in Tarent, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104, 1989, S. 1–17; Buraselis [et al.]: *Heroisierungen* (Anm. 28), S. 150 Nr. 110.

scher Heroen im Kult.³⁹ Pferde waren ein Statusmarker: die *Hippeis*, die Ritter / Reiter beispielsweise in Athen, waren eine gehobene soziale Klasse. Durch das Pferd schrieb man Heroen also auch einen herausgehobenen Sozialstatus zu, sie waren ‚große Männer‘. Zu diesen Heroenkennzeichen gesellte sich der Kantharos in seiner komplexen Semantik, die vor allem auf dionysisch-übermäßiges Trinken zu weisen scheint.

Der Hamburger Kantharos wurde jedoch dem Herakles geweiht. Welche Rolle spielte das Gefäß für diesen Heros, der ja als ‚göttlicher Heros‘ (*heros theos*)⁴⁰ eine seltsame, für griechische Heroen sonst unübliche Zwischenposition zwischen Gott und Mensch einnahm? Zunächst war auch Herakles durch seine Geburt in Theben mit Böotien verbunden, doch erschöpft sich das Attribut des Kantharos nicht in dieser lokalen Kennzeichnung. Erstmals sehen wir Herakles auf attischen Tongefäßen in der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. mit dem Kantharos liegend, wie bei einem Symposion, jedoch alleine auf der Kline; stehend sind vielfach nur Hermes oder Athena dabei, die zugleich die Stadtgöttin der Polis Athen ist, aus der diese Bilder stammen.⁴¹ Das bekannteste Beispiel findet sich auf einer Amphora in München, auf deren zwei Seiten jeweils Herakles in einer Laube aus Weinranken liegt (Abb. 8).⁴² Fleischstücke auf dem Beistelltisch zeigen, dass es wirklich um den Konsum von Wein und Speisen geht. Bereits dort ist Herakles nur schwer von Dionysos zu unterscheiden, und seit der Wende zum 5. Jahrhundert kann er in solchen Bildern ein Mahl zusammen mit Dionysos einnehmen. Auf einer Schale ehemals in Basel greifen beide denselben Kantharos, der wie ein Signet zwischen ihnen schwebt.⁴³ Die Szenen haben keine mythische Erzählung zur Grundlage. Vielmehr zeigen sie, wie zuletzt Nikolaus Himmelmann dargelegt hat, den ausruhenden Herakles nach seinen Taten, dessen Götternähe als Zeichen seines Glückszustandes zu verstehen ist. Darauf weisen auch

³⁹ Himmelmann: Herakles (Anm. 1), S. 48–58; Buraselis [et al.]: Heroisierungen (Anm. 28), S. 144; Emmanuel Voutiras: Reiterheroen auf griechischen Weihreliefs des 5. und 4. Jhs. v. Chr., in: Marion Meyer / Ralf von den Hoff (Hrsg.): Helden wie sie. Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike (Paradeigmata; 13), Freiburg 2010, S. 85–104; Vayos Liapis: The Thracian Cult of Rhesus and the Hero Equitans, in: Kernos 24, 2011, S. 95–104.

⁴⁰ Pindar: Nemeen 3, 22.

⁴¹ Wolf: Herakles (Anm. 16), passim.

⁴² München, Antikensammlung, Inv. Nr. 2301 WAF (Beazley Archive Database No. 200009): Wolf: Herakles (Anm. 16), S. 196 Nr. sf.3/rf.1 mit Abb. 22. 23; Vinzenz Brinkmann: Unter Göttern, in: Raimund Wünsche (Hrsg.): Herakles – Herkules (Ausstellungskatalog München), München 2003, S. 308–310 mit Abb. 54.4; 54.5; Himmelmann: Herakles (Anm. 1), S. 108–110 mit Abb. 45. – Vgl. auch das Innenbild der Schale in München, Antikensammlung, Inv. Nr. 2648 (Beazley Archive Database No. 205230): Brinkmann: Unter Göttern (Anm. 42), S. 307 mit Abb. 54.1. – Zur Deutung Himmelmann: Herakles (Anm. 1), S. 108–116. 123–131. – Zu weiteren Darstellungen (wie Abb. 9): Wolf: Herakles (Anm. 16), passim.

⁴³ Ehemals Basel, Kunsthandel (Beazley Archive Database No. 352): Wolf: Herakles (Anm. 16), S. 212 Nr. rf.4 mit Abb. 38; Himmelmann: Herakles (Anm. 1), S. 110 mit Abb. 46.

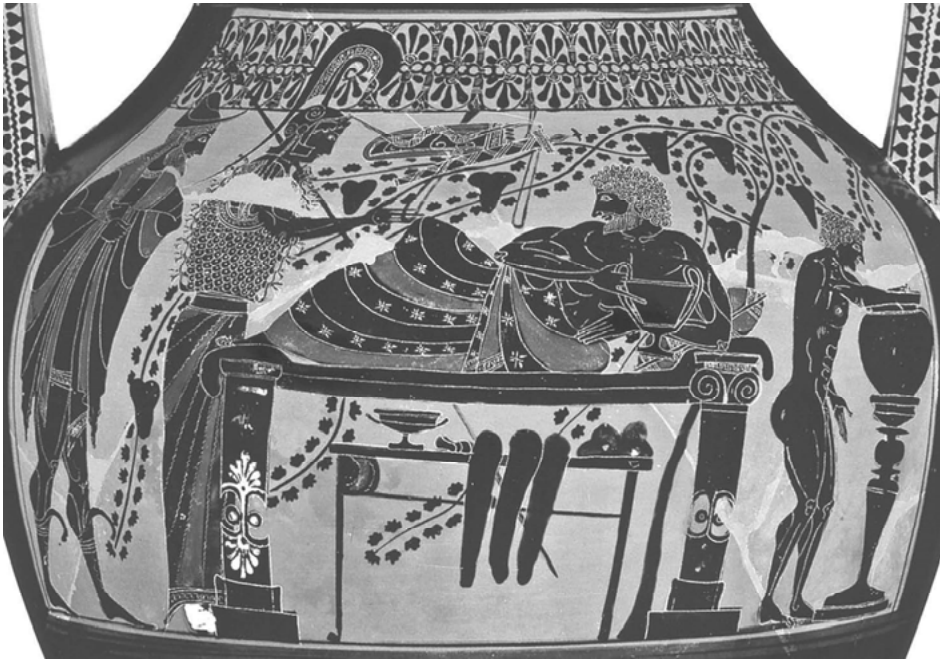


Abb. 8: Herakles mit Kantharos beim Gelage in Anwesenheit von Hermes und Athena, schwarzfiguriges Bild auf einer bilinguen attischen Bauchamphora: Ton, München, Antikensammlung, Inv. Nr. 2301 (J 388).

Weihreliefs an Herakles hin, die ihn auf einem Felsen liegend mit dem Kantharos und dem Füllhorn als Zeichen von Fülle und Wohlstand zeigen.⁴⁴

Gleichwohl zeigen sich auch andere Bedeutungsebenen des Kantharos in Verbindung mit Herakles: Als Gefäß des extremen Weinkonsums markiert er ja übermenschliche Qualitäten, wie sie der Weingott Dionysos besitzt. Dies passt zu Bildern, die Herakles, wie beim schon erwähnten Besuch bei den urtümlichen Kentauren, als großen Fresser und Trinker zeigen, der nur sich selbst und nicht die Gemeinschaft im Blick hat. Beim Gelage sieht man ihn oft alleine auf der Kline (Abb. 8 und 9), obwohl dies in der Regel im Kollektiv vollzogen wird. Den Opferstier führt er alleine zum Altar und hat die Spieße zum Braten des Fleisches und den Weinschlauch bereits bei sich, wie auf einer Amphora in Boston.⁴⁵ Der Kantharos ist also auch als Attribut des Herakles ein doppeltes Zeichen: Es

⁴⁴ Weihrelief, Rhamnous Museum: Himmelmann: Herakles (Anm. 1), S. 68 mit Abb. 27; vgl. auch Simone R. Wolf: Unter dem Einfluss des Dionysos. Zu einem hellenistischen Weihrelief an Herakles, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 113, 1998, S. 49–89, die herausarbeitet, dass im Hellenismus die tatsächliche Trunkenheit des Herakles visuell thematisiert wurde, also konkret-lebensweltliche physische Konsequenzen des ‚heroischen‘ Trinkens ins Szene gesetzt wurden.

⁴⁵ Herakles alleine beim Gelage: Wolf: Herakles (Anm. 16), S. 12–22. – Herakles alleine auf dem Weg zum Opfer: John Boardman: Herakles Nr. 1332–1333, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 4, Eros – Herakles, Zürich 1988, S. 799.

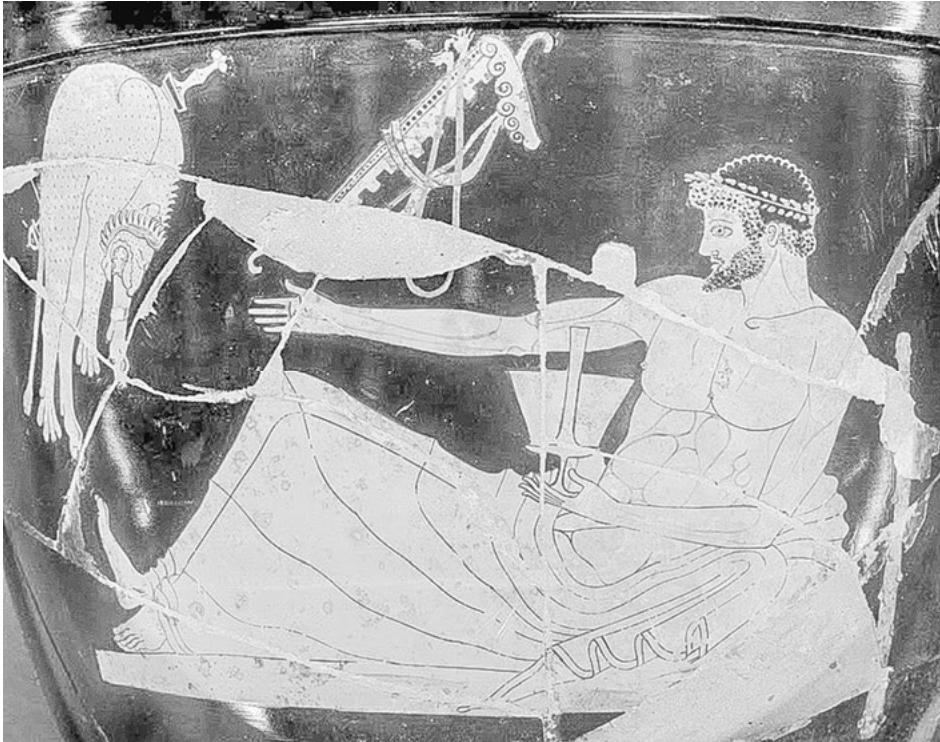


Abb. 9: Herakles mit Kantharos beim Gelage, attisch-rotfiguriger Glockenkrater: Ton, um 490 v. Chr., Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. G 174.

verweist auf Glück und Ruhe des Heros ebenso wie auf seinen übermäßigen Konsum, seinen Individualismus und seine dionysische Kraft.

Der Herakles-Kantharos aus Böotien zeigt uns somit, wenn wir das Gesagte zusammenfassen, dass man sich in Griechenland auch in Form von Weihgaben an Heroen wandte, und zwar prinzipiell in gleicher Weise wie an die Götter. Der Begriff ‚heilig‘ (*hieros*), der unserem Kantharos eingeritzt ist, konnte für Heroen verwendet werden, jedenfalls für Herakles. Heroen und Götter waren so gleichermaßen in Distanz zum Alltag gerückt: die Heroen als verstorbene Menschen, die Götter als menschlich imaginierte Unsterbliche. Im Kult übergab man ihnen aber nicht nur speziell für sie gefertigte, sondern auch kultisch verwendete Gegenstände wie den Kantharos. So ließ sich durch Weihungen alltäglicher Kultobjekte die Präsenz der Heroen heraufbeschwören. Heroen gehörten, wie sich in allen diesen Punkten zeigt, in den Kontext der religiösen Praxis.

In Heiligtümern feierte man sie (wieder wie Götter) bei gemeinsamen Gelagen ihrer Verehrer; dabei trank man Wein bisweilen aus Kantharoi. Im Alltag aber widersprach der Gebrauch derselben Kantharoi – das „deep drinking“ – dem sozial akzeptierten Verhalten. Beim alltäglichen Symposion verwendete man sie nicht. Im Kult wurden die Grenzen des Alltags also überschritten; dort verhielt

man sich sozusagen wie Dionysos und Herakles (Abb. 3, 8 und 9) oder andere Heroen. Der Kantharos war aber nicht nur Trinkgefäß, er verwies nicht nur auf den extremen Weinkonsum des Dionysos, sondern zeigte grundsätzlich eine Qualität heroischen und außeralltäglichen Daseins an, die auch Herakles, Krieger und anderen Heroen zugeschrieben werden konnte. Den Kantharos im Kult zu benutzen, war eine umfassende Form der *imitatio heroica*, des heroengleichen Verhaltens. Attribute des Heroischen ließen sich, das wird hier deutlich, zur Annäherung der Verehrer an die Heroen (und Götter) und insofern zur Evozierung von Nähe zu ihnen nutzen.

Worin lag aber der heroische Charakter des Kantharos? Mit dem Trinken und mit Dionysos waren Vorstellungen wie Glück, Luxus, Unbeschwertheit, Leichtigkeit, aber auch Ekstase und Ausschweifung verbunden (vgl. Abb. 3).⁴⁶ Glück und unbeschwert war auch das Dasein vieler Heroen, so des Herakles, der von seinen Taten ausruht (Abb. 8 und 9), aber auch besonders verehrter Verstorbener, die auf den Mählreliefs glückliche Gelage begehen und die man auch als *makáριοι* oder *eudaimónes* bezeichnete.⁴⁷ Dies waren offenbar wichtige außerordentliche Qualitäten, die man Heroen zuschrieb (vgl. Abb. 4–7) – neben vertrauten Eigenschaften wie übermenschlicher Leistungsfähigkeit, Stärke und Sieghaftigkeit. Gerade diese mit Glück und Unbeschwertheit assoziierte Seite war, wie der Kantharos zeigt, ein wichtiger Zug des griechischen Heroenkultes: die Erfüllung einer Sehnsucht im wörtlichen Sinne, die Verheißung heroischen Daseins in der Nutzung des Kantharos als *imitatio heroica* – nicht nur die Vorbildlichkeit der heroischen Tat, sondern ihr Danach.

Das Heroische erweist sich damit in der griechischen Kultur als Kategorie, die das Vorstellungsfeld zwischen Tat und Ruhe, Mühe und Glück, Normerfüllung und Normüberschreitung durchmaß und ihre Akteure zwischen diesen Extremen changieren ließ – so wie Helden Kippfiguren sind, die sich zwischen Extremen bewegen, um normative soziale und kulturelle Grenzen (*boundaries*) zu markieren und sichtbar zu machen.⁴⁸ Unser Weihegefäß aus einem Herakles-Heiligtum könnte man insofern als ‚Kippobjekt‘ ansprechen: im Alltag beim Gelage verpönt, weil normwidrig, im Heiligtum indes kollektiv normüberschreitend verwendet, danach aber dem Heros beziehungsweise Gott geweiht und so dem Alltagsgebrauch entzogen – ein heroisches Objekt, das soziale Brisanz ebenso ver-

⁴⁶ Vgl. nur Hans Ulrich Cain: Dionysos. „Die Locken lang, ein halbes Weib? ...“ (Euripides) (Ausstellungskatalog München), München 1997; Renate Schlesier / Agnes Schwarzmaier (Hrsg.): Dionysos. Verwandlung und Ekstase (Ausstellungskatalog Berlin), Regensburg 2008.

⁴⁷ Euripides: Fragment 446, zitiert nach Himmelman: Herakles (Anm. 1), S. 24–25; vgl. ebd., S. 42. 116. 127 sowie Nikolaus Himmelman: Symposionfragen, in: Mustafa Şahin (Hrsg.): Ramazan Özgan’a Armağan. Festschrift für Ramazan Özgan, Istanbul 2005, S. 149–166, hier S. 153–154.

⁴⁸ Vgl. Bernhard Giesen: Triumph and Trauma, Boulder 2004 sowie Ders.: Zwischenlagen. Das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit, Weilerswist 2010, S. 67–87.

körperte wie Erfüllung bestimmter Ideale und Verheißungen, hier übermäßigen, dionysosgleichen Weinkonsum ebenso wie erstrebenswertes Glück in Fülle.⁴⁹

Zweierlei lässt sich daraus ableiten: Zum einen zeigt sich, dass das Heroische in der griechischen Antike als eine Vorstellungskategorie diente, die zwischen Alltag und Außeralltäglichkeit, zwischen menschlicher und außermenschlicher Sphäre, zwischen Tabu, Normüberschreitung und Norm, aber auch zwischen Einzelem und Kollektiv zu vermitteln half. Es ging nicht nur um vorbildliche Figuren, sondern um Arbeit an den Grenzen menschlichen Handelns und Vorstellens. Eine solche Vermittlungs- und Überbrückungsfunktion des Heroischen brachte man im Kult performativ zur Erfahrung: in Weihungen an Heroen, in gemeinsamen Gelagen zu ihren Ehren und so weiter. Dabei ahmten die Verehrer bestimmte Figuren heroisch-glücklichen Daseins nach, stellten sich so aber zugleich transgressiv außerhalb der sozialen Normen. Die (Kipp-)Objekte, die man dabei benutzte, stellten Nähe zu den Heroen und Distanz zum Alltag her, waren aber auch Zeichen heroischer Qualitäten. Der Heroenkult war eine Praxis der Grenzüberschreitung, in der die Heroen und ihre Attribute auch für erfahrbare Glückseligkeit standen.

Zum anderen zeigt sich, dass die religiöse Komponente des Heroischen für die Kultur des antiken Griechenland entscheidend war. Unsere Vorstellung von griechischen Heroen ist geprägt durch Homer. Wir sehen in ihnen vor allem Figuren einer als groß erachteten, ruhmreichen Vergangenheit, die sich in agonaler und kriegerischer Aktivität ehrenhaft, bisweilen geradezu kraftstrotzend, aber auch transgressiv bewährten und insofern Vorbilder des Handelns und der Tat, aber auch Warnungen vor Normbrüchen waren: *andres agathoi*, wie man Helden im Griechischen bezeichnen würde.⁵⁰ Dem egoistischen Krieger Achill, dem listenreichen Odysseus und anderen näherte man sich in Literatur und Kunst kritisch und abwägend, selten verherrlichend. Neben dem Held als Grenzverletzer und als Vorbild existierte, wie wir sehen, aber im Heroenkult die komplexe Vorstellung des glückseligen Heros als wichtiger Bestandteil – vor allem im Falle des Herakles *nach* seinen Taten.⁵¹ Der Herakles-Kantharos, seine Verbindung zum extremen, normwidrigen Weinkonsum und zugleich zum heroischen Glück und zur Lebensfülle zeigt uns eine andere Seite der Heroik. Griechische Heroen waren, zumindest bis auf die Zeit Alexanders des Großen, wesentlich religiöse Figuren, in die gerade in der Kultpraxis die Sehnsucht nach einem unbeschwerten, glücklichen Dasein projiziert wurde. Gleichzeitig war der Begriff des Heros stets überblendet mit der Vorstellung von großen, vorbildhaften Helden der epischen Vergangenheit. Das eine wurde offenbar ohne das andere nicht gedacht. Man

⁴⁹ Vgl. die Analyse zum Rhyton als ‚heroischem‘ Gefäß im Kult bei Hoffmann: Rhyta (Anm. 9), S. 131–166 auch für die folgenden Bemerkungen.

⁵⁰ Himmelmann: Herakles (Anm. 1), S. 22–23. 81–85; Horn: Held und Heldentum (Anm. 1), passim.

⁵¹ Himmelmann: Herakles (Anm. 1) hat diesen Aspekt zuletzt stark herausgearbeitet.

zeigte und imitierte diese Heroen in Bildern und Praktiken, die den Verehrern Gemeinschaft, Glück und Nähe zu ihnen versprachen: in Bildern, wie denjenigen von ruhenden Heroen mit dem Kantharos, und in Praktiken, wie derjenigen des gemeinsamen Weinkonsums und der Weihung des ‚außeralltäglich‘ verwendeten Heroen-Kantharos, der sich heute in Hamburg befindet, an den Heros Herakles in einem seiner vielen Heiligtümer.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: © Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.
Abb. 2: © Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.
Abb. 3: © The British Museum Image Service.
Abb. 4: commons.wikimedia.org.
Abb. 5: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, 65, 1940, Taf. 26,1.
Abb. 6: Marie-Lan Nguyen, commons.wikimedia.org.
Abb. 7: Marie-Lan Nguyen, commons.wikimedia.org.
Abb. 8: Marie-Lan Nguyen, commons.wikimedia.org.
Abb. 9: viticodevagamundo.blogspot.de.



Abb. 1: Archelaosrelief von Priene: Marmor, London, British Museum, Inv. Nr. Sc 2191.

Neue Helden in der hellenistischen Polis

Der Dichterheros und sein Bild im Archelaosrelief von Priene

Sitta von Reden

Das Archelaosrelief von Priene

Zu der illustren Serie von Kommentatoren des Archelaosreliefs gehören Anastasius Kirchner (1671), Gustav Adolf Winkelman (1764), Gotthold-Ephraim Lessing, Pierre-Francois Hugues D'Harnearville (1785), Johann Wolfgang von Goethe, Johann Jacob Bernoulli (1901) und Ulrich von Willamowitz-Möllandorff.¹ Das anhaltende und bis heute lebendige Interesse an dem Relief erklärt sich aus seiner Vieldeutigkeit. Die Komplexität seiner visuellen und allegorischen Erzählung, die Bezüge, die es zwischen menschlichen, göttlichen, kultischen und mythischen Räumen herstellt, sowie die unklaren Grenzen zwischen Menschen, Göttern und ihren Leistungen in Vergangenheit, Gegenwart und zeitloser Ewigkeit regen immer wieder zur Auseinandersetzung an.²

Das Archelaosrelief wurde um 1658 in der Gemeinde Marino in den Ruinen von Bovillae etwa achtzehn Kilometer südöstlich von Rom entdeckt.³ Im Jahr 1798 wurde es an das Auktionshaus Peter Coxe, Burrell und Foster nach London verkauft und dort 1804 von einem Unbekannten ersteigert. Im August 1819 kam es ins British Museum, wo es seit 1820 ausgestellt ist. Der Stein ist 1,15 Meter hoch, an der Unterkante 81 Zentimeter breit und aus großkristallinem weißen, heute gelblich patiniertem Marmor gefertigt. Seine genaue Datierung ist bis heute umstritten. Mit Sicherheit entstand das Werk zwischen dem Ende des 3. und dem letzten Viertel des 2. Jahrhunderts v. Chr., aber Schriftform und Ikono-

¹ Zur Forschungsgeschichte ausführlich: Doris Pinkwart: Das Relief des Archelaos von Priene und die „Musen des Philiskos“, Kallmünz 1965, S. 11–15; zur archäologischen Beschreibung und Einordnung: Karl Scheffold: Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, Basel ²1997, S. 336–337; Hanns-Hoyer von Prittwitz und Gaffron: Die hellenistische Plastik von 160–120 v. Chr., in: Peter C. Bol (Hrsg.): Geschichte der antiken Bildhauerkunst, Bd. 3, Hellenistische Plastik, Mainz 2007, S. 241–272, hier: S. 257–258; Brunilde Sismondo Ridgway: Hellenistic Sculpture, Bd. 1, The Styles of ca. 331–200 B.C., Bristol 1990, S. 257–262; Bernard Andreae: Die Skulptur des Hellenismus, München 2001, S. 176–178; Henner von Hesberg: Bildsyntax und Erzählweise im Hellenismus, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 103, 1988, S. 309–365, hier S. 333–334.

² Pinkwart: Das Relief des Archelaos von Priene (Anm. 1) betrachtet das Relief nicht als erst-rangiges Kunstwerk, anders Thomas B. L. Webster: The Art of Greece. The Age of Hellenism, London ²1967, S. 108 und Dorothy B. Thompson: Rezension zu Das Relief des Archelaos und die „Musen des Philiskos“ von Doris Pinkwart, in: American Journal of Archaeology 73, Heft 3, 1969, S. 384–385.

³ Pinkwart: Relief des Archelaos und die „Musen des Philiskos“ (Anm. 1).

graphie weisen in unterschiedliche Abschnitte dieses weiten Zeitraums.⁴ Auch der Entstehungsort ist nicht eindeutig. Der Bildhauer stammt, wie es auf dem Relief angegeben ist, aus Priene. Ob es aber auch dort geweiht wurde, und woher sein Auftraggeber stammte, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen.

Zentral auf dem Relief ist eine kultische Handlung für Homer und dessen Krönung durch ein Herrscherpaar. Manche Autoren möchten das Relief aus diesen Gründen nach Alexandria verlegen, wo ein *Homereion* und Homerkulte nachgewiesen sind und sich unter den Ptolemäern eine besonders enge Verbindung von Dichtung, Königs kult und panhellenischer kultureller Hegemonie entwickelte.⁵ Aber Homer-Heiligtümer waren im 2. Jahrhundert v. Chr. nahezu ubiquitär, und von Königen gesponserte Dichterwettkämpfe gab es nicht nur in Alexandria. So kommen Pergamon, Homers Geburtsort Smyrna, der Herkunftsort des Dichters Priene, aber auch andere Städte Kleinasien als Weihestätten infrage. Ein Ort im Umkreis von Priene liegt angesichts des Bildhauers auf der Hand und auch der Rundaltar und das Buckelrind sind regionale Eigenheiten, die nach Karien weisen.⁶

Das Bild ist in vier Ebenen geteilt und trägt unterhalb der obersten Ebene (liegender Zeus) die Künstlersignatur „ΑΡΧΗΛΑΟΣ ΑΠΟΛΛΟΝΙΟΥ ΕΠΟΙΗΣΕ ΠΡΙΕΝΕΥΣ“ („Archelaos, Sohn des Apollonius aus Priene, hat dies gemacht“). Am Fuß des Reliefs werden durch Unterschriften die Personen der untersten Ebene identifiziert. Diese sind von links nach rechts: Oikoumene, Chronos, Ilias und Odysseia (hockend), Homeros, Mythos, Historia, Poesis, Tragodia, Komodia. Die letzte Gruppe am rechten äußeren Rand besteht aus Physis, dem Kind, sowie der Frauengruppe Arete, Mneme, Pistis und Sophia. Es liegt nahe, dass die Unterschriften nicht als Deutungshilfen dienen sollten, sondern mit der bildlichen und inschriftlichen Komposition des Reliefs zusammenspielen.⁷

Besondere Aufmerksamkeit richtet sich auf die beiden Künstler: den Bildhauer Archelaos von Priene, der sich an zentraler Stelle im wörtlichen Sinne mit seiner

⁴ Pinkwart: Relief des Archelaos und die „Musen des Philiskos“ (Anm. 1), S. 44–63, datiert das Relief aufgrund epigraphischer und ikonographischer Merkmale in die Zeit zwischen 150–120 v. Chr., wenn es aus Priene stammen sollte; Ridgway: Hellenistic Sculpture (Anm. 1), S. 263, möchte das Relief in Italien für einen römischen Auftraggeber entstanden sehen und votiert für eine späte Entstehungszeit; Zarah Newby: Reading the Allegory of the Archelaos Relief, in: Zahra Newby / Ruth Leader-Newby (Hrsg.): Art and Inscriptions in the Ancient World, Cambridge 2007, S. 172, weist dies zurück, bleibt aber unspezifisch bezüglich einer Datierung. Die Frühdatering auf das späte 3. Jahrhundert basiert auf der Identifizierung des Krönungspaares mit Ptolemaios IV. und seiner Frau Arsinoe III., so Jacques-Jerome Pollitt: Art in the Hellenistic Age, Cambridge 1986, S. 13–16; Paul Zanker: The Masks of Socrates. The Image of the Intellectual in Antiquity, übers. von Alan Shapiro (Sather Classical Lectures; 59), Berkeley [u.a.] 1995, S. 162–163.

⁵ Zanker: The Masks of Socrates (Anm. 4), S. 162–163.

⁶ Zum karischen Buckelrind: Plinius: Naturalis historia 8, 179; zur Diskussion: Pinkwart: Relief des Archelaos und die „Musen des Philiskos“ (Anm. 1), S. 43–44; zum Rundaltar: ebd., S. 44–45.

⁷ Newby: Reading the Allegory (Anm. 4), S. 156–178.

Inschrift in das Bild eingeschrieben hat, und den nicht namentlich aufgerufenen preisgekrönten Dichter und Stifter, der sich als Ehrenndenkmal am rechten äußeren Rand der mittleren Bildebenen abbilden ließ. Die außeralltägliche Leistung von Bildhauer und Dichter sowie ihr Anspruch auf Verehrung werden über die Bildkomposition angedeutet, ohne eindeutig zu sein. In einem Spiel mit Sichtbarem und Unsichtbarem, Erzählung, Allegorie und Beschriftung werden Interpretationen zu- und gleichzeitig offen gelassen. Das versetzt die mögliche Heroisierung oder Vergöttlichung der beiden Künstler in einen grenzüberschreitenden Wahrnehmungsraum, der ihrem grenzüberschreitenden Status zu entsprechen scheint.

Homer und die vorhellenistische Heroisierung außeralltäglicher Leistung

In einer kurzen Passage über die Seelenwanderung zitiert Platon eine Ode des Pindar, in der Persephone die Kraft hat, die Seelen bestimmter, vom Elend befreiter Menschen an die höchste Sonne zu übergeben, von woher sie als berühmte Könige, siegreiche Athleten und weise Männer zurückkehren. Diese Menschen seien jene, die unter den Menschen heilige Heroen (*hagnous heroes*) genannt würden.⁸ Schon Homer bezeichnete neben den Kriegern von Troja den in keiner Weise kriegerischen König Alkinoos⁹ und den Sänger Demodokos¹⁰ als Heroen, während Odysseus, zweifellos ein Held in der Schlacht, auf seiner Rückreise angesichts seiner Fähigkeit, wahre, schöne und authentische Erzählungen zu verbreiten, bei den Phaiaken mit einem Sänger verglichen wird.¹¹ Die übermenschliche Kraft der Krieger und die soziale Kraft der „*maîtres de la vérité*“¹², die ihren Ruhm besangen,

⁸ Platon: Menon 81 b = Pindar: Fragmente 133 Race.

⁹ Homer: Odyssee 6, 303.

¹⁰ Homer: Odyssee 8, 483.

¹¹ Homer: Odyssee 11, 363–368. Zur Bedeutung von Authentizität (*kata kosmon dikein*) und Erbaulichkeit (*thelxis*) als Zeichen für den Nutzen von Dichtung beziehungsweise Erörterung für die Gesellschaft, die von Homer bis zum sokratischen Dialog – wenn auch mit unterschiedlichem Ergebnis – verhandelt wird, grundlegend: Michael Erler: „Nur das Gründliche (ist) wahrhaft unterhaltend“ (Thomas Mann). Zum Verhältnis lebensweltlicher und philosophischer Wirklichkeit in Platons Dialogen, in: Sabine Föllinger / Gernot M. Müller (Hrsg.): Der Dialog in der Antike. Formen und Funktionen einer literarischen Gattung zwischen Philosophie, Wissensvermittlung und dramatischer Inszenierung (Beiträge zu Altertumskunde; 315), Berlin 2013, S. 367–383, besonders S. 371–374. Die Anerkennung der Authentizität und damit der dichterischen Leistung wurde schon bei Homer mit einer Gabe vergolten und symbolisierte den Wert der dichterischen Leistung, dazu Sitta von Reden: Deceptive Readings: Poetry and Its Value Reconsidered, in: The Classical Quarterly 45, Heft 1, 1995, S. 30–50.

¹² Marcel Detienne: Les maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque, Paris 1979. Detienne bezeichnete mit diesem Ausdruck alle Personen des archaischen Griechenlands, die mit dem Nicht-Vergessen, der *a-letheia*, befasst waren und wandernd den Ruhm der Götter und Menschen verkündeten. Im Übergang von der archaischen zur klassischen Zeit verschob sich in einem komplexen intellektuellen Prozess das Medium der Vermittlung von Wahrheit von der Poesie zur Prosa und vom Festhalten einer mythischen Vergangenheit zur

gingen in der homerischen Epik eine Verbindung ein, die das Interesse an authentischen Geschichten verdeutlicht und die Möglichkeit der Heroisierung beziehungsweise Selbstheroisierung von Dichtern und ihren Leistungen vorwegnahm.¹³ Neben der gesellschaftlichen Anerkennung der ‚Wahrheit‘ von Poesie als göttlich inspiriertem Medium ging es in der zunächst nur semantischen Annäherung von Heroen und Dichtern auch um die gesellschaftliche Wertung des Wissens, das sie vermittelten. Die Denkfigur des Dichter-Heros drückte die Verehrung, aber auch die gesellschaftliche und politische Bedeutung von Wissen für diejenigen aus, die davon profitierten. Demgegenüber stellten die Praktiken, mit denen ihnen Anerkennung verliehen wurde (etwa in Form einer Gabe) nicht nur eine Verpflichtung, sondern auch eine Kontrolle ihrer potenziellen Gefahren dar.¹⁴

Während das Epos Herrscher und Dichter nur narrativ den trojanischen Helden angleichen konnte, damit aber die Götternähe und Macht der sich mit ihnen identifizierenden Personengruppen andeutete, zeigt sich in den folgenden Jahrhunderten eine auch kultische Heroisierung von (im modernen Sinne) historischen Personen durch lokale Verehrergruppen. Adressaten dieser neuen Heroenkulte waren sozial und politisch zentrale Figuren wie Städtegründer, Feldherren (die eine Stadt gerettet hatten), Soldaten (die für eine Stadt gefallen waren) oder Athleten (die einer Stadt Ruhm gebracht hatten). Pindar vergleicht seine eigene Leistung mit denen der von ihm besungenen Athleten, insbesondere wenn es ihm um die materielle Honorierung seiner poetischen Leistung geht.¹⁵

überprüfbar *histoire* – aber nur zum Teil, wie die wiederholten Versuche sophistisch beziehungsweise sokratisch beeinflusster Autoren wie Thukydides und Platon zeigen, ihre Suche nach der Wahrheit, aber auch die Technik der Rhetorik von der Erbauung (*thelxis*) der Poeten abzugrenzen (zum Beispiel Thukydides I, 20; Platon: *Ion*, *passim*; Platon: *Gorgias*, 82 B 23 (Diels-Kranz)); vgl. Bruno Gentili: *Poetry and its Public in Ancient Greece. From Homer to the Fifth Century*, Baltimore/London 1988; von Reden: *Deceptive Readings* (Anm. 11), S. 31, S. 44–47; Michael Erler (Hrsg.): *Argument und literarische Form in antiker Philosophie. Akten des 3. Kongresses der Gesellschaft für antike Philosophie 2010* (Beiträge zur Altertumskunde; 320), Berlin 2013.

¹³ Christopher P. Jones: *New Heroes in Antiquity. From Achilles to Antioos* (Revealing Antiquity; 18), Cambridge, MA 2008, S. 10, S. 38.

¹⁴ Der Zusammenhang von heroischer Macht, Gefahr und ihrer Einhegung durch Verehrung (etwa in Form einer Statue und eines Kults) ist vielfach betont worden, so etwa von Leslie Kurke: *The Economy of Kudos*, in: Carol Dougherty / Leslie Kurke (Hrsg.): *Cultural Poetics in Archaic Greece*, Cambridge [u.a.] 1993, S. 131–163, besonders S. 150; David Boehringer: *Heroenkulte in Griechenland von der geometrischen bis zur klassischen Zeit* (Klio / Beihefte, N.F.; 3), Berlin 2001, S. 25–45; Hans-Joachim Gehrke: *Der zwiespältige Held. Zur Ambivalenz des Heroismus im antiken Griechenland*, in: Marion Meyer / Ralf von den Hoff (Hrsg.): *Helden wie sie. Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike* (Paradeigmata; 13), Freiburg [u.a.], S. 39–54; Jones: *New Heroes* (Anm. 13); Emma Stafford: *Heraclides. Gods and Heroes of the Ancient World*, London/New Haven 2012, S. 104–136.

¹⁵ Leslie Kurke: *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy* (Myth and Poetics), Ithaka, NY/London 1991; Jesper Svenbro: *La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque*, Lund 1976; Detienne: *Maîtres de la vérité* (Anm. 12), S. 9–27.

Doch sind die Zeugnisse der Heroisierung von Menschen in vielerlei Hinsicht ambivalent und die Ursachen und Kontexte von neuen Heroenkulten vielfältig.¹⁶ So spielt Pindar auf die Heroisierung von Battos, des Gründers von Kyrene, und einen Kult an seinem Grab auf der Agora von Kyrene an.¹⁷ Battos war eine legendäre Figur, die in den Gründungsmythos von Kyrene gehörte und nicht unbedingt als historische Persönlichkeit anzusehen ist.¹⁸ Ähnlich sagenumwoben war Androkrate, Gründer von Plataea, für den ein *heroon* sowohl von Thukydides¹⁹ als auch von Herodot²⁰ erwähnt wird. Umgekehrt berichtet Thukydides, dass der spartanische Feldherr Brasidas, dessen menschliche Gestalt allen Zeitgenossen bekannt war, von den Einwohnern der athenischen Kolonie Amphipolis in Makedonien nach seinem Tod in der Schlacht um die Freiheit der Stadt ein Staatsbegräbnis auf der Agora erhielt. Anschließend wurde der Ort umfriedet, und es wurden ihm Heroenopfer sowie jährliche Festspiele und Wettkämpfe zugestanden.²¹ Im gleichen Zuge riss man, wie Thukydides betont, die Bauten (*oikonemata*) des Atheners Hagnon, Sohn des Nikias und Gründer der Kolonie, ein. Seine Erinnerung wurde gelöscht und Brasidas als Retter und neuer Stadtgründer eingesetzt und kultisch verehrt.²² Es ging in diesem Fall also weniger um eine allgemein anzuerkennende Heroisierung einer Persönlichkeit als um die eines Städtegründers in der politischen Neupositionierung der Stadt.²³ Thukydides jedenfalls bezeichnet Brasidas nicht als Heros; seine Heroisierung war für ihn eine lokale Angelegenheit der Amphipoliten, die mit den politischen Zielen der pro-spartanischen Partei in Amphipolis verbunden war. Auch die gefallenen Marathonomachen, die Athen 490 vor dem Einfall der Perser geschützt hatten, wurden nicht von den Athenern insgesamt, sondern allenfalls im Demos von Marathon als lokale Schutzheilige verehrt.²⁴ Und schließlich ist die vieldiskutierte Vergöttlichung des spartanischen Feldherrn Lysander und die Umwidmung der Spiele zu Ehren der samischen Hera auf ihn als lokale Ange-

¹⁶ David Boehringer: Zur Heroisierung historischer Persönlichkeiten bei den Griechen, in: Martin Flashar / Hans-Joachim Gehrke (Hrsg.): Retrospektive. Konzepte von Vergangenheit in der griechisch-römischen Antike, München 1996, S. 37–61; Jones: New Heroes (Anm. 13).

¹⁷ Pindar: Pythien 4, 21–61, 254–261.

¹⁸ Die Griechen, nachdem erst einmal eine gewisse Grenze zwischen Mythos und Geschichte etabliert worden war, sahen selbst die Heroisierung als Teil der Mythifizierung der Geschichte an. So betont der Redner des „Epitaphios“, der Demosthenes zugeschrieben wurde, dass die berühmten Taten der Athener in der heroischen Vergangenheit Gegenstand der Poesie seien, während die Helden der Gegenwart noch nicht Gegenstand des Mythos oder auf die Stufe von Heroen erhoben worden seien: [Demosthenes]: Epitaphios 9, 34.

¹⁹ Thukydides 3, 24, 1.

²⁰ Herodot 9, 25, 3.

²¹ Thukydides 5, 11.

²² Zuletzt Manuela Mari: Amphipolis between Athens and Sparta. A Philological and Historical Commentary on Thucydides 5, 11, 1, in: Mediterraneo Antico 15, 2012, S. 327–354 zu dieser viel diskutierten Passage. Mari argumentiert zu Recht, dass es sich bei dem Kult für Brasidas um einen traditionellen Gründerkult und nicht um eine neue Form des Personenkults handelt.

²³ Thukydides 5, 11, 3.

²⁴ Jones: New Heroes (Anm. 13), S. 27.

legenheit auf Samos zu deuten, die – wenn sie überhaupt zu Lebzeiten des Lysander stattgefunden haben sollte – mit einer samisch-spartanischen Allianz und dem von Xenophon kritisierten Versuch des Lysander einherging, die Königswürde in Sparta für sich zu beanspruchen.²⁵

Die Heroisierung von Athleten scheint in der klassischen Zeit eng mit der kompetitiven Legitimation politischer Gruppen oder städtischer Kollektive zusammenzuhängen. Athleten waren keine Einzelkämpfer, sondern brachten einer Stadt Ansehen und Ruhm. Oft gehörten sie zu den einflussreichsten Aristokraten oder Monarchen der Stadt. Von der Krönung als Gegenleistung bei ihrer Rückkehr erhofften sich die Polis-Bürgerschaften beschützende Kraft.²⁶ Von den nahezu 800 überlieferten Olympiasiegern der Antike ist aber nur eine Handvoll bekannt, die mit einem Kult oder einer Statue geehrt wurden.²⁷ Leslie Kurke hat daher zu Recht gefragt, was heldische Sieger, die selten eine Statue erhielten, von Kultheroen unterschied, die meist mit Statuen verehrt wurden.²⁸ Auch François Bohringer sah in der Heroisierung von Athleten eine Ausnahme, die auf einen engen Zeitraum in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. zu beziehen sei. Nahezu alle uns bekannten heroisierten Athleten errangen ihre Siege während dieser Zeit, oder es waren Sieger älterer Epochen, die zu diesem Zeitpunkt heroisiert wurden. Typisch für die Heroisierung waren, so argumentiert Bohringer, einschneidende Krisensituationen der Städte. So wurde Theagenes von Thasos in den 450/440er Jahren heroisiert, als sich die Stadt in einem Bürgerkrieg befand. Die Heroisierung des Athleten wurde von der pro-athenischen Partei forciert und sollte wohl ihre Überlegenheit symbolisieren. In Lokris wurde Euthydemos in den 470er Jahren heroisiert, der als Sohn des Flussgottes Kaikinos, dem Fluss, der Lokris von Rhegion abgrenzte, territoriale Ansprüche Lokris' gegenüber Rhegion absteckte. Umgekehrt legitimierte die Heroisierung Oibotas von Paleia um 460 v. Chr. durch die Dymier die dymische Annexion der Stadt, obwohl sein olympischer Sieg schon über 200 Jahre zurücklag.²⁹ Kurke betont die Bedeutung eines körperlichen Charismas der Athleten, das ihnen (wie schon Max Weber argumen-

²⁵ Xenophon: *Hellenica* 3, 4, 8; Plutarch: *Lysander* 26; Duris von Samos: FGrH 76 F 71 (= Plutarch, *Lysander* 18) erwähnt einen Altar, Opfer und Paeane für Lysander; IG.XII 6, 1, 334 (322 v. Chr.) erwähnt einen dreifachen Sieger im *Pankration* bei dem Fest der *Lysandreia*; zur Diskussion um den Zeitbezug der Inschrift: Christian Habicht: *Gottmenschen und griechische Städte*, München ²1970, S. 243; Ernst Badian: *The Deification of Alexander the Great* [zuerst 1981], in: Ernst Badian: *Collected Papers on Alexander the Great*, London/New York 2012, S. 247–251; siehe auch Lynette G. Mitchell: *Heroic Rulers of Archaic and Classical Greece* (Classical Studies), London 2013, S. 63, die entgegen der vorsichtigeren Stellungnahme von Badian eine Vergöttlichung zu Lebzeiten annimmt.

²⁶ Kurke: *The Economy of Kudos* (Anm. 14) mit Beispielen.

²⁷ Zu den Nachweisen, die allerdings fast ausschließlich auf späteren Zeugnissen, insbesondere Pausanias beruhen, siehe Joseph Fontenrose: *The Hero as Athlete*, in: *California Studies in Classical Antiquity* 1, Heft 1, 1968, S. 73–104.

²⁸ Kurke: *The Economy of Kudos* (Anm. 14), S. 150 auch zum Folgenden.

²⁹ François Bohringer: *Cultes d'Athlètes en Grèce Classique. Propos politiques, discours mythiques*, in: *Revue des Études Ancienne* 81, 1979, S. 5–18.

tierte) in Momenten der Not eine naturgegebene, gegenüber politisch ernannten oder professionellen Führern überlegene „heilige“ Autorität verlieh.³⁰ Umstände der Not und des Umbruchs wurden in diesem gedanklichen Zusammenhang als Resultate verärgelter, außer Kontrolle geratener Sieger-Heroen betrachtet, die im günstigen Fall der Stadt durch ihr *kudos* (Ruhm bis hin zu magischer Kraft) Glück spenden sollten. Die Beziehung von Stadt und Sieger war ein reziproker Prozess (eine ‚Ökonomie‘), der nur durch ausreichende Ehrenbezeugung im Gleichgewicht gehalten wurde. Die Weihe von Statuen und Kulden an neue und längst verstorbene Heroen in Zeiten äußerster Not erkläre sich aus dieser Tauschbeziehung: Sie zeige den Versuch, ein gerechtes Verhältnis zwischen Stadt und Heros wiederherzustellen.

Die Heroisierung von Personen hatte bis ins 5. Jahrhundert v. Chr. ganz spezifische und lokale Bedeutungen: Sie ging erstens von einem begrenzten, lokalen Kollektiv aus und hatte Bedeutung lediglich für dieses. Sie ging zweitens von bestimmten Bevölkerungsgruppen aus, die aus der Aneignung der Wirkmacht eines Heroen für sich Schutz, territoriale Ansprüche oder Legitimität schöpften. Das Verhältnis von Heroen und ihren lokalen Verehrergruppen wurde drittens als streng reziprok verstanden. Es war eine Ökonomie von Leistung und Gegenleistung, die durch die Gaben des Heros einerseits und Ehrungen an ihn in Form von Opfern, Statuen und festlichen Ritualen andererseits bestimmt war.

Hellenistischer Herrscherkult und die Entwicklung einer Konjunktur des Heroischen

Mit dem Anbrechen der makedonischen Herrschaft in Griechenland nach der Schlacht von Chaironeia 338 v. Chr., mehr noch mit dem Asienfeldzug Alexanders des Großen und schließlich auch im Zuge der Einrichtung der Diadochenreiche in den eroberten Gebieten änderte sich das politische Klima im gesamten Mittelmeerraum – und mit diesem Wandel auch die Kultur des Heroischen. Sowohl kultisch legitimierte Königsherrschaft nach makedonischem Vorbild als auch die Verehrung von Königen und herausragenden Einzelpersonen als Wohltäter und Retter, die – wie ausgeführt – eine gewisse Tradition auch in vorhellenistischen griechischen Städten hat, traten ab dem letzten Drittel des 4. Jahrhunderts häufiger auf, griffen über die Verehrung von Toten hinaus und erhielten mehr als nur lokale Bedeutung.³¹ Schon bei Aristoteles zeigt sich eine Verschiebung vom

³⁰ Kurke: *The Economy of Kudos* (Anm. 14), S. 162 mit Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Grundriss der verstehenden Soziologie [zuerst 1922], Tübingen ⁵1985, S. 662–663.

³¹ Zur Monarchie als heroisch begründeter Herrschaftsform, siehe Mitchell: *Heroic Rulers* (Anm. 25). Zu makedonischen und kleinasiatischen Vorläufern hellenistischer Königskulte, siehe Manuela Mari: *The Ruler Cult in Macedonia*, in: *Studi Ellenistici* 20, 2008, S. 219–269; zum hellenistischen Herrscherkult, grundlegend Habicht: *Gottmenschen* (Anm. 25); Simon R. F. Price: *Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor*, Cambridge

Heros als kultischer Identifikationsfigur hin zu einer Person mit exemplarischen Qualitäten von kollektiver Bedeutung oder, wie Aristoteles es ausdrückt, einem Überschuss an Tugend und Tüchtigkeit (*arete*).³² Die Verbindung eines Kanons von Fähigkeiten, die einem Kollektiv zugutekamen, mit heroischer oder göttlicher Abstammung und damit einem Anrecht auf Herrschaft hatte schon in vorhellenistischer Zeit die Vorstellungen von Übermenschlichkeit semantisiert.³³ Paradigmatisch hierfür ist die Geschichte des Kyros, Sohn des Astyages von Medien, die Herodot erzählt:³⁴ Der Königssohn wurde von einem Schäfer aufgezogen, seine Abstammung war also unbekannt. Erst seine Bewährung im Kampf, sein Stolz gegenüber dem Kind eines persischen Aristokraten und seine überzeugende Verteidigungsrede vor dem König zeigten seinen Charakter, seine Abstammung und seine politische Vorbestimmung. Heroische oder göttliche Abstammung, außergewöhnliche Leistung und die gesellschaftliche Notwendigkeit, solche Menschen zu verehren, was nach ihrem Tod kultische Ehren einschloss, gingen eine untrennbare Verbindung ein.³⁵ Diese doppelte Semantisierung des Heros kann als typisch für den antiken Heldentypus angesehen werden und bedingte eine spannungsreiche Repräsentation des Heroischen, in der die Verleihung kultischer Ehren, die ‚Verdenkmalung‘ außergewöhnlicher Leistung und Wohltätigkeit in Form von Statuen und Inschriften sowie übermenschliche Abstammung sich überlagerten. Mit der Ausbreitung von Herrscherkulten und der damit verbundenen Suggestion, dass außeralltägliche Menschen einer übermenschlichen Sphäre entstammten – eine Auratisierung, die durch die Errichtung von Statuen und Ehrendenkmälern noch intensiviert werden konnte –, breitete sich insbesondere in der zweiten Hälfte des Hellenismus auch die kultische Verehrung von Menschen anderer Heros-Gruppen aus, die schon bei Homer angedeutet sind: Athleten, Dichter und Weise.³⁶ Dennoch kam es trotz der Verbreitung von Heroisierungen of-

1984; Angelos Chaniotis: *The Divinity of Hellenistic Rulers*, in: Andrew Erskine (Hrsg.): *A Companion to the Hellenistic World*, London 2003, S. 431–447; Ders.: *Religion und Mythos*, in: Gregor Weber (Hrsg.): *Kulturgeschichte des Hellenismus. Von Alexander dem Großen bis Kleopatra*, Stuttgart 2007, S. 139–157; Boris Dreyer: *Heroes, Cults and Divinity*, in: Waldemar Heckel / Lawrence A. Tritle (Hrsg.): *Alexander the Great. A New History*, Oxford 2009, S. 218–239.

³² Aristoteles: *Ethika Nikomacheia* 7, 1145a23–4.

³³ Mitchell: *Heroic Rulers* (Anm. 25), S. 59–60 und *passim*.

³⁴ Herodot 1, 114.

³⁵ Der umgangssprachliche Ausdruck ist nicht von ungefähr gewählt, da das Bildnis des kultisch verehrten Königs und göttliche Abstammung auf hellenistischen Münzbildern seit Alexander tatsächlich die zwei Seiten des Münzbildes ausmachten, vgl. Sitta von Reden: *Money in Ptolemaic Egypt. From the Macedonian Conquest to the End of the Third Century BC*, Cambridge 2007, S. 31–57.

³⁶ Zu diesem Wendepunkt in der politischen Kultur und der Kultur des damit verbundenen Wohltäterkultes vgl. Philippe Gauthier: *Les cités grecques et leurs bienfaiteurs* (Bulletin de correspondance hellénique / Supplément; 12), Athen/Paris 1985; und zur neueren Forschung: Christian Mann: *Vorwort und Gleichheiten und Ungleichheiten in der hellenistischen Polis: Überlegungen zum Stand der Forschung*, in: Christian Mann / Peter Scholz

fenbar nicht zu einer Veralltäglichen des Heroischen, sondern die Aura der Heldenfigur erhielt sich sowohl durch die Verbindung zum Kult als auch durch die sprachliche und bildliche Einbettung in mythische Vergangenheiten.

Das Archelaosrelief im historischen Kontext seiner Entstehung

Die Komplexität des Bildreliefs beginnt mit der Frage, wo eine interpretierende Beschreibung ansetzen soll: Ist der Blick von unten entlang der Prozession auf Homer zugeleitet, um sich dann mäandernd auf Zeus in die oberste Etage zu bewegen? Oder sollen wir bei Zeus beginnen, der durch den nach rechts geneigten Herrscherstab, den Blick nach links und die Brust nach vorn das Bild dreidimensional zu dominieren scheint? Oder aber fällt unser Blick zunächst auf die Grotte des Kitharoden Apollon, welche die Aufmerksamkeit auch auf die Statue am Bildrand richtet? Schließlich wäre es auch möglich, mit der zentralen Inschrift unterhalb des Zeus zu beginnen und sich mit der Streifengliederung des Steins nach unten in Richtung des Altars und der stützenden Inschriften des unteren Randes zu bewegen. Ich folge dem Beispiel der meisten Interpreten und beginne bei Homer. Der thronende Homer entspricht mit Königszepter in der Linken und Adler in der Rechten (hier ersetzt durch die Buchrolle) dem Typus Zeus Melichios, wie er auf den postumen Alexandermünzen in den hellenistischen Königreichen bekannt war (Abb. 2).³⁷ Auch auf Homermünzen aus Smyrna begegnet der von diesem Zeustypus abgeleitete sitzende Homer.³⁸

Die Zeusnähe des Homer ist außerdem durch die Übereinstimmung der Züge zwischen Homer und Zeus auf dem Relief selbst angedeutet. Die beiden Figuren haben nicht nur die gleiche Haartracht, sondern auch dieselben Gesichtszüge. Doch sind auch Abweichungen erkennbar: Der Adler, das Symbol politischer Herrschaft, ist bei Homer ersetzt durch die Buchrolle. Auf dem Relief ist die Hand des Zeus frei. Auch ist Homer als alternder Mann dargestellt. Etwas eingesunken und im Bauchbereich verfettet unterscheidet er sich deutlich von dem athletischen Körper des Zeus und dessen unverhülltem Oberkörper, der bei Homer mit dem *Himation* bedeckt ist.

Homer ist von seinen Werken, der Ilias (das schwerhaltende Kind zu seinen Füßen) und der Odyssee (mit Schiffsschnabel) umlagert. Handlungsmittelpunkt

(Hrsg.): „Demokratie“ im Hellenismus. Von der Herrschaft des Volkes zur Herrschaft der Honoratioren? (Die hellenistischen Polis als Lebensform; 2), Berlin 2012, S. 11–27.

³⁷ Zeus Melichios war Zeus der ‚Besänftiger‘. Seine Bedeutung auf postumen Alexandermünzen hatte möglicherweise mit einer weiteren Funktion des Melichios zu tun, Geldmangel zu beheben, so bei Xenophon: *Anabasis* 7, 8, 1–6. Auf diesem Relief könnte seine Darstellung auf die lange Tradition anspielen, ein reiches monetäres Honorar als Zeichen der Ehre des Dichters und Qualität seiner Dichtung anzusehen, wie sie bei Pindar auftritt, siehe Kurke: *The Traffic in Praise*. Pindar and the Poetics of Social Economy (Anm. 15); von Reden: *Deceptive Readings* (Anm. 11).

³⁸ Zanker: *Masks of Socrates* (Anm. 4), S. 162–168.



(a)



(b)

Abb. 2: Archelaosrelief (wie Abb. 1), Detail; Alexander der Große, Reverse postumer Münzen, (a) Prägestätte Amphipolis, (b) Prägestätte Memphis.

ist der geschmückte Rundaltar, zu dessen Seite der Opferknabe Mythos und die Priesterin Historia wie auch das Buckelrind dem Betrachter zugewandt stehen. Hinter Historias Rücken schreitet ein Zug von langgewandeten Personen heran. Die erste, Poiesis, ist ein junges Mädchen im hochgegürteten attischen Peplos und in jeder Hand eine Fackel empor haltend. Ihr folgen Tragodia auf Kothurnen und Komodia auf flachen Sandalen, beide im Kostüm. Der weitgeöffnete Mund der Tragodia, die tiefliegenden Augen und ein hoher, über der Stirn spitz zulaufender Kopfputz, der in breiten, künstlichen Zöpfen auf Schulter und Brust fällt, sind Kennzeichen für eine Heroinnenmaske. Komodia steht auf niedrigeren Sandalen, und ihre Maske imitiert ein rundes Gesicht mit lachendem Mund und verschmitzten kleinen Augen. Der Kopfputz endet am Hinterkopf in einem dicken Knoten und scheint die Maske einer Hetäre anzudeuten. Den Schluss der Prozession bilden die vier Frauen Arete (Tüchtigkeit), Mneme (Erinnerung), Pistis (Treue) und Sophia (Weisheit), die mit dem kleinen, noch zu erziehenden Kind Physis eine Gruppe bilden.

Hinter dem Rücken Homers schreiten zwei üppige Erscheinungen heran, die als die weibliche Oikumene im Vordergrund und der männliche Kronos im Hintergrund gekennzeichnet sind. Die fliehende Zeit ist durch die Flügel des Kronos, die Göttlichkeit der Oikumene durch einen hohen Polos symbolisiert. Ihre politische Herrscherrolle in dieser Zeit und Realität wird dagegen durch das Königsdiadem im Haar und die realistischen Gesichtszüge gekennzeichnet. Eine Identifikation mit Ptolemaios IV. und Arsinoe III. ist ikonographisch möglich, aber auch andere Herrscherporträts sind diskutiert worden.³⁹ Unzweifelhaft ist, dass für den zeitgenössischen Betrachter die Züge eines Königspaares erkennbar waren, und damit die kultische Szene in die Gegenwart oder nahe Vergangenheit versetzt wurde. Die Opferszene wird in einem Innenraum vollzogen, der durch acht dorische Säulen angedeutet ist. Diese sind wiederum mit einem Vorhang verkleidet. Der Innenraum kann als Sanktuar, möglicherweise aber auch als Theaterraum gedeutet werden. Die Kapitelle stützen unmittelbar, ohne architektonisches Mittelglied den Felsuntergrund der zweiten Ebene, was für den Betrachter einen realitätsfremden Zusammenhang von Innenraum und Berglandschaft herstellt.

Zuoberst im Bild thront auf dem Gipfel des Berges Helikon oder Parnassos Zeus in lässiger Haltung und athletischer Körperlichkeit. Er ist durch Adler und Königsstab als Herrscher über die Welt und Vater der Musen gekennzeichnet. Er scheint der Mnemosyne eine Botschaft zu vermitteln, welche die tanzende, einige Stufen herabspringende jugendliche Muse ihren Schwestern übermittelt. Die Musen sind nicht namentlich gekennzeichnet, doch ragt eine durch ihre Buchrolle, eine andere durch ihre Kithara heraus. Wiederum unklar ist der Übergang von der zweiten zur nächsten Etage, deren rechte Hälfte die Grotte ausfüllt. In der Grotte spielt Apollon Musagetes im Katharodenmantel zwei Musenschwestern

³⁹ Pinkwart: Relief des Archelaos und die „Musen des Philiskos“ (Anm. 1), S. 77.

mit der Kithara auf. Mit schmalen Schultern und breiten Hüften wirkt er außerordentlich weiblich.

Ganz außerhalb des Geschehens ragt die Figur des Dichters und Stifters des Weihreliefs, der sich hier lebensgroß auf einem mäßig hohen Postament darstellt. Die Schriftrolle in der rechten Hand kennzeichnet den Dargestellten als literarisch interessierten und gebildeten Mann. Die identische Position und Armhaltung, die er mit Apollon einnimmt, lässt einen Vergleich nicht nur mit Apollons dichterischer Kunst, sondern auch mit seiner anthropomorphen Göttlichkeit aufkommen. Andererseits kontrastiert sein männlicher Körper im Chiton mit der weiblicheren Figur des Apollon. Hinter dem Literaten steht auf gleichem Postament der Dreifuß, der den Siegespreis des Stifters darstellt und Grund für die Weihung ist. Visuell schafft der podestierte Dreifuß eine aufstrebende Verbindung zwischen zweiter und dritter Ebene, die sich außerhalb der Grotte in direkter Verbindung zur Musenwelt ziehen lässt. Allegorisch betrachtet schafft der Siegespreis eine Verbindung zwischen Apollon, dem Dichter und seinem Preis. Wie wir noch sehen werden, sind alle drei *agalmata*: Götterbilder und Wertgegenstände.

Die Zwischenwelten des Reliefs

Die Botschaft des Reliefs lässt sich zunächst unschwer erkennen: Dichterische Inspiration stammt von Zeus, der sie vermittelt der Musen vom Himmel auf die Erde überträgt. Zeus am nächsten ist Homer, der als Gründer aller literarischen Gattungen, Mythos, Geschichte, Poesie, Tragödie und Komödie, kultische Ehren verdient hat. Ihm sind nicht nur die Gattungen verpflichtet, sondern auch die Entwicklung der jugendlichen Physis hin zu Tugend, Erinnerung, Weisheit und Treue, ihren Ziehmüttern. Homers musische Herrschaft wirkt durch die ganze bewohnte Welt und durch alle Zeiten. Zeus und Homer treffen sich in der mittleren Welt, die sowohl der Kitharöde Apollon als auch der Dichter und Stifter bewohnen. Beide stehen zwischen Zeus und Homer.

Doch bei aller Anlehnung an tradierte Muster beanspruchten hellenistische Dichter auch Neuartigkeit. Dies zeigt sich allenthalben in den Epigrammen des Kallimachos, den Epen des Apollonios Rhodios oder den Hymnen des Theokritos.⁴⁰ Und auch der auf dem Relief abgebildete Dichter deutet, wenn auch verdeckt, das Neue und Einzigartige seiner selbst an: Durch die Angleichung der

⁴⁰ Anthony W. Bulloch: Hellenistic Poetry, in: Patricia E. Easterling / Edward J. Kenney (Hrsg.): The Cambridge History of Classical Literature, Bd. 4, The Hellenistic Period and the Empire, Cambridge 1989, S. 541–621; Simon Goldhill: The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature, Cambridge 1990, S. 225–246; Richard L. Hunter: The "Argonautica" of Apollonius. Literary Studies, Cambridge [u.a.] 1993; Ders.: Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry, Cambridge [u.a.] 1996; Newby: Reading the Allegory (Anm. 4), S. 173.

Körperhaltung an die des Apollon und seine direkte Verbindung zu den Treppen des Helikon scheint er einen eigenen Zugang zur Inspiration zu haben, der nicht über Homer verläuft. In der Schlangenlinie vom linken unteren Bildrand zum rechten der mittleren Ebene und zur linken Seite der Ebene des Zeus schafft er eine Verbindung zwischen dem krönenden Herrscherpaar, sich selbst und dem Adler des Zeus, die sowohl Homer als auch Apollon auslässt. Auch die optische Erhöhung der Statue durch die Absenkung des Stützvorsprungs der Grotte ist keine Unachtsamkeit des Bildhauers. Sie stützt optisch die Höhe des Dichters, der über den Siegespreis der Spitze des Berges zustrebt.

Die Signatur des Bildhauers ist auffällig mittig arrangiert und durch die aufzeigende Schriftrolle der sitzenden Muse optisch hervorgehoben. Sie schafft eine Verbindung zu den anderen Schriftzeichen, die sich auf die Ursache der kulturellen Verehrung Homers beziehen. Das beschriebene Bild trägt, wie es kürzlich Zahra Newby vorgeschlagen hat, dem gebildeten Betrachter die Aufgabe auf, über das Verhältnis von Allegorie und Zeichen nachzudenken.⁴¹ In welcher Weise verhält sich das figurative Zeichen – das Bild – zu den Schriftzeichen – dem Text – und in welcher Weise verhalten sich beide zu der Realität, die sie allegorisch beziehungsweise sprachlich abbilden? Dies ist ein semiotisches Problem, das für die hellenistische Ekphrasis typisch ist.⁴²

Wie gelingt nun die Heroisierung des Dichters, also sein Anspruch auf Zuerkennung von Ehre durch einen „Überschuss an *arete*“?⁴³ In der Beschreibung des Reliefs und seiner Bezugslinien habe ich zu zeigen versucht, mit welchen komplexen Mitteln der Bildgestaltung, Blickführung und visuellen Narration das Relief arbeitet, um Bedeutung zu schaffen. Die Möglichkeiten des bildenden Künstlers erlauben es, die Grenzen zwischen Abbildung, abgebildeter Realität und Abbildung imaginärer Räume, also zwischen menschlichem, göttlichem, Tempel- und Theateraum, zwischen Olymp, Helikon, Parnass und Delphi und schließlich auch zwischen Gegenwart, Vergangenheit, Zeit und Zeitlosigkeit zu verwischen. In der Überschreitung der Grenzen zwischen den die Welt ordnenden Prinzipien entsteht die Möglichkeit der Grenzüberschreitung auf abstrakter und allegorischer Ebene. In der Betrachtung entsteht ein die Grenzen von Realität und Vorstellung überschreitender Raum, in dem das Schaffen des Künstlers, des Bildhauers, der Musen und Heroen einen gemeinsamen Platz erhalten. Schon Pindar gelang es, über die Heroisierung des siegreichen Athleten im *Epinikion* seinen Gesang und damit sich selbst über den heroisierten Athleten und seine Abbildung als Statue zu stellen. So schließt er die 2. Isthmische Ode für Xenokrates von Akragas, Sieger im Wagenrennen 470 v. Chr. mit den Zeilen:

⁴¹ Ebd., S. 175–176.

⁴² Simon Goldhill: The Naïve and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World, in: Simon Goldhill / Robin Osborne (Hrsg.): Art and Text in Ancient Greek Culture (Cambridge Studies in New Art History and Criticism), Cambridge 1994, S. 197–223.

⁴³ Aristoteles: Ethika Nikomacheia 7, 1145a23–4.

„Niemaß verschweige deine von den Vätern ererbte Tugend, oder aber diesen Gesang; denn ich habe ihn nicht komponiert, damit er unbewegt auf dem Podest steht“⁴⁴

In auffälliger Übereinstimmung mit dieser Formulierung heißt es zu Beginn der 5. Nemeischen Ode für Pythias von Aigina, Sieger im Pankration der Jungen:

„Ich bin kein Bildhauer, der *agalmata* (Götterbilder) unbewegt auf ihrem Podest stehen ließe“⁴⁵

Wie auf dem Archelaosrelief werden hier Statue, *agalma* und Dichtung angeglichen und gemeinsam als Quellen des Siegers Ruhms stilisiert.⁴⁶ Dem stiftenden Dichter des Archelaosreliefs mag außer einer Statue kein Kult in seiner Stadt geweiht worden sein, was ihn gegenüber Homer zweifellos zweitrangig machte. Aber im Austausch zwischen Betrachter und Bildrelief und den visuellen Bezügen, die dieses zwischen Zeus, Homer, Apollon, dem Siegespreis und dem Stifter-Dichter selbst herstellt, klingt dies als Frage an den Betrachter, als Möglichkeit der Interpretation an.⁴⁷

Eine Konjunktur des Heroischen

Das Relief von Priene entstand in einer Zeit heroischer Hochkonjunktur. Es war eine Zeit, in der in den Städten Herrscherkulte blühten und in den monarchischen Zentralen Dynastiekulte die Nachfolge regelten, in der Wohltäter sich oder ihren verstorbenen Angehörigen vor oder nach dem Tod öffentliche oder private Kulte, Feste und Prozessionen stifteten und in der schließlich auch Homer, Aesop, Pindar und vielen anderen Dichtern der Vergangenheit Kulte und Schreine gestiftet wurden.⁴⁸ Ptolemaios IV. und Arsinoe III. am Ende des 3. Jahrhunderts kommt in dieser Entwicklung eine besondere Bedeutung zu, denn sie sakralisierten nicht nur ihre eigene Herrschaft über Tempelstiftungen und einen neuen Dynastiekult, der als Anbruch eines neuen Zeitalters gefeiert wurde, sondern verbanden diese Sakralisierung aufs Engste mit der Verehrung von Dichtern und ihren Werken.⁴⁹ Das *Homereion* in Alexandria geht auf eben dieses Herrscherpaar zurück

⁴⁴ Pindar: Isthmien 2, 44–46.

⁴⁵ Pindar: Nemeen 5, 1–2.

⁴⁶ Zu *agalmata* (wertvolle Objekte, Götterbilder) als mythologisch und kultisch semantisierte Kategorie des Wertes und dann auch des Geldwertes: Louis Gernet: *Value in Greek Myth* [zuerst 1948], in: Richard Gordon (Hrsg.): *Myth, Religion and Society. Structuralist Essays* by M. Detienne, L. Gernet, J.-P. Vernant and P. Vidal-Naquet, Cambridge/Paris 1981, S. 111–146; und zur Diskussion: Sitta von Reden: *Re-evaluating Gernet. Value and Greek Myth*, in: Richard Buxton (Hrsg.): *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford 1999, S. 51–70.

⁴⁷ Newby: *Reading the Allegory* (Anm. 4), 178.

⁴⁸ Vgl. Chaniotis: *Hellenistic Rulers* (Anm. 31).

⁴⁹ Ludwig Koenen: *The Ptolemaic King as a Religious Figure*, in: Anthony Bulloch [et al.] (Hrsg.): *Image and Ideologies. Self-Definition in the Hellenistic World*, Berkeley [u.a.] 1994, S. 25–115 zur religiösen Herrschaftslegitimation der Ptolemäer in einem interkulturellen,

und die Exedra des Serapeions in Memphis, in dem zwölf berühmte Dichter und Philosophen um Homer geschart, aber auch Porträts mit königlichem Diadem, also Angehörige der Herrscherfamilie, zu sehen waren, stammt stilistisch aus derselben Zeit. Wie Paul Zanker erläutert, wurden die intellektuellen Größen der Vergangenheit in diesem sakralen Raum als Ratsherrn präsentiert, welche der vergöttlichten Macht der Könige Weisheit und Autorität verliehen.⁵⁰

Althistoriker, Archäologen und Philologen haben immer wieder versucht, die Anfänge der Heroisierung – das heißt eine tatsächliche kultische, von Delphi genehmigte Verehrung – lebender oder kürzlich verstorbener Personen, insbesondere aber auch von Athleten und Dichtern in die spätarchaische Zeit zu datieren. So hat Diskin Clay in einer umfassenden Studie den Kult des archaischen Dichters Archilochos auf Paros in das späte 6. Jahrhundert v. Chr. verlegt.⁵¹ Grundlage seiner These ist einerseits eine Inschrift aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., die von schon bestehenden kultischen Ehren – das heißt von Opfern, einem heiligen Bezirk und einem Priester – für Archilochos spricht. Andererseits konzentriert er sich auf das Verb *timein* ‘(ehren)’, das in der Inschrift als Begriff für die göttlichen Ehrungen aufscheint. So sei die Behauptung des Aristoteles in der „Rhetorik“ (1398b), dass die Parier Archilochos „verehrten“, obwohl er sie beleidigt habe, als Zeugnis für kultische Ehren des Dichters auf Paros im 4. Jahrhundert zu werten. Clays Argumente haben wenige Anhänger gefunden, dennoch ist seine Monographie eine unschätzbare Fundgrube für Heroenkulte zu Ehren von Dichtern. Es gelingt ihm, 32 Beispiele zusammenzustellen und sie in einer Vielzahl von Städten im griechisch-sprachigen West- und Ostmittelmeerraum zu verorten. Dominant sind Kulte für Homer, Homer-Heiligtümer und der Verweis auf diese auf Münzen. Doch auch die attischen Tragiker, Aesop, Pindar, Hesiod, Sappho und einige mehr, lassen sich als Kultempfänger identifizieren. Keines der Zeugnisse – bis auf möglicherweise eine Ausnahme – stammt jedoch aus der vorhellenistischen Zeit. Die meisten gehen auf Erwähnungen bei Pausanias (2. Jahrhundert n. Chr.) zurück, der Kulte in die klassische und archaische Zeit datiert, deren chronologischen Ursprung wir aber nicht verifizieren können. Die einzigen Zeugnisse klassischer Zeit sind zwei Inschriften aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., die einen Kult für Sophokles als Dexion in einer privaten Kultgemeinschaft in Athen dokumentieren.⁵² Doch dies kann kaum als Kennzeichen für eine öffentliche, politisch relevante Heroisierung von Dichtern gelten.

gräko-ägyptischen Milieu; Stefan Pfeiffer: Das Dekret von Kanopos (238 v. Chr.). Kommentar und historische Auswertung (Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete / Beiheft; 18), München/Leipzig 2004; Gregor Weber: Dichtung und höfische Gesellschaft. Die Rezeption von Zeitgeschichte am Hof der ersten drei Ptolemäer (Hermes / Einzelschriften; 62), Stuttgart 1993.

⁵⁰ Zanker: Masks of Socrates (Anm. 4), S. 172–173.

⁵¹ Diskin Clay: Archilochos Heros. The Cult of Poets in the Greek Polis (Hellenic Studies; 6), Washington, DC 2004.

⁵² IG II 1252/1253.

In der Forschung besteht nahezu Konsens darüber, dass die Konjunktur der Heroisierung im Hellenismus eine lange Vorgeschichte hatte, die bis ins späte 6. Jahrhundert v. Chr. zurückreicht.⁵³ Die Schwächen dieser These liegen in einer mangelnden Nachweisbarkeit in zeitgenössischen Quellen ebenso wie in einer nicht ausreichend plausiblen Erklärung für die Entstehung neuer Heroen. Im Einzelfall mögen Athleten – wie oben gezeigt – als Identifikationsfiguren für politische Parteien und Kollektive gedient haben, was aber den begrenzten Wirkungshorizont von Heroen in der vorhellenistischen Zeit nur unterstreicht. Heroisierungen von Dichtern erlebten dagegen einen signifikanten Aufschwung im Zeitalter des Hellenismus im Zusammenhang mit einer seit Alexander dem Großen religiös inszenierten Herrschaftslegitimation, die auf Außeralltäglichkeit und Auratisierung der Königsherrschaft abzielte, mit der Rückwirkung dieser Inszenierung auf griechische Bürgerschaften sowie mit der Bedeutung von griechischer Bildung, Tradition und Dichtung für Könige und höfische Gesellschaften.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Formen der Heroisierung und der Vergöttlichung sind zwar vereinzelt im 5. und 4. Jahrhundert nachzuweisen und waren Historikern und Philosophen dieser Zeit nicht unbekannt, intensivierten sich aber erst mit der Umgestaltung politischer Herrschaft und der Neuerfindung der hellenistischen Monarchie, in der ein religiös legitimierte Königtum und der Rückbezug auf griechische Literatur und Bildung eine zentrale Rolle spielten.⁵⁴ Zu dieser Monarchie gehörte ein intensiver Herrscherkult in den griechischen Städten sowie Dynastiekulte in den Königssitzen, die auch die Nachfolgeregelung religiös und kultisch vermittelten. Die Gründe für die gesteigerte Bedeutung religiöser Herrschafts- und Machtinszenierung sowie auch eines deutlichen Bedürfnisses danach bei der Bevölkerung griechischer Städte sind möglicherweise in der politischen Verunsicherung zu suchen, welche die gesamte Phase des Hellenismus kennzeichnete, in der hohen geographischen Mobilität griechischer Bevölkerungen, die zu einer Suche nach neuen Identifikationsmustern führte, und in den massiven militärischen Gewalterfahrungen, die nicht nur militärisches Personal, sondern auch die zivilen Bevölkerungen in dieser Zeit betrafen.⁵⁵ In diesem Klima erlebte die Überhöhung menschlicher Leistungen, die kollektive Bedeutung hatten und als Wohltätigkeit und Rettung angesehen wurden, ins Göttliche eine Konjunkturphase. Heroisierung und Apotheose wurden schon immer über die Überschreitung der Grenzen zwischen realen und imaginierten Räumen erreicht. Kult und Mythos, Dichtung und Bild waren traditionell die Räume, in

⁵³ Vgl. Habicht: *Gottmenschentum* (Anm. 25).

⁵⁴ Zur Bedeutung von Kulturhegemonie in Alexandria: Weber: *Dichtung und höfische Gesellschaft* (Anm. 49); Bulloch: *Hellenistic Poetry* (Anm. 40), S. 2–3.

⁵⁵ Zu dem populären Bedürfnis nach Herrscherkult und Vergöttlichung von Menschen im Hellenismus vgl. Chaniotis: *Religion und Mythos* (Anm. 31). Zur Bedeutung des Kriegserfolgs für die Inszenierung hellenistischer Herrschaft: Hans-Joachim Gehrke: *Der siegreiche König. Überlegungen zur hellenistischen Monarchie*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 64, 1982, S. 247–277.

denen die Grenzen zwischen Menschen und Heroen überschritten werden konnten. Und so muss es nicht verwundern, dass schon Homer und später Pindar sich als Dichter an reale und mythische Heroen, Krieger oder Athleten mit rhetorischen Mitteln anzugleichen versuchten. Aber die weite Verbreitung kultischer Verehrung von Lebenden oder jüngst Verstorbenen, von Königen, Wohltätern, Athleten, Dichtern und Philosophen ist ein Phänomen des Hellenismus.⁵⁶ In dieser Zeit konnte eine bildliche Darstellung wie das Archelaosrelief komponiert, geweiht und verstanden werden. Seine allegorischen Andeutungen und seine Bildsprache waren eingebettet in eine gewandelte Form von Religiosität und religiöser Herrschaftslegitimation sowie einer damit verbundenen Überhöhung kultureller Leistungen der griechischen Vergangenheit in der politischen Gegenwart hellenistischer Poleis.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: © The British Museum Image Service.

Abb. 2: © The British Museum Image Service.

⁵⁶ Jones: *New Heroes* (Anm. 13), S. 38–48.



Abb. 1: Papst Bonifaz VIII.: Statue von Manno Bandini da Siena, Höhe: 2,75 m, 1300/01, Bologna, Museo Civico Medievale di Bologna.

Sanktifizierung als Heroisierung?

Die Statuen Papst Bonifaz' VIII. zwischen Bildnispolitik und Idolatrie¹

Hans W. Hubert

Als Papst Leo X. aus der Familie der Medici im Jahre 1515 bald nach seiner Wahl einen feierlichen Einzug in Florenz hielt, der den Auftakt zur erneuten Machtübernahme seiner Familie in ihrer Heimatstadt bildete, ließ er sich durch von ihm in Anspruch genommene Tugenden sowie durch Triumphbögen ehren und Florenz als das Neue Rom inszenieren. Als ein Höhepunkt des Festzuges wurde an der Piazza della Signoria unter der Loggia dei Lanzi die ephemere Statue eines Herkules errichtet, deren Gestalt in einer, allerdings später entstandenen, visuellen Interpretation Giorgio Vasaris überliefert ist (Abb. 2). Nach Auskunft des Freskobildes hielt die Herkulesfigur in ihrer Linken, also in der passiven Hand, die Keule geschultert und umschloss mit ihrer Rechten die Äpfel der Hesperiden. Diese Allegorie versinnbildlichte mithin das friedvolle, fruchtbare und Wohlstand verheißende Zeitalter, das mit Leo X. als neuem Papst auch in Florenz anbrechen sollte. Die Herkulesstatue stand folglich in deutlicher Konkurrenz zu der am gleichen Platz etwa ein Jahrzehnt früher errichteten Davidfigur des Michelangelo, die als Symbol der kleinen, scheinbar schwachen, aber stolzen und (nach eigenem Selbstverständnis) gottgefälligen Republik von Florenz zu verstehen war. In beiden Statuen kommen spezifische kulturelle Vorstellungen des Heroischen zum Ausdruck, die mit gegensätzlichen Herrschaftskonzepten verbunden waren: Stand der christlich-biblische Held für republikanische Ideale der Stadt Florenz, so symbolisierte der heidnisch-mythologische Heros fürstliche Herrschaftsvorstellungen.²

Aufgrund dieses semantischen Gegensatzes musste das Herkules-Standbild auch in seinem Maßstab mit Michelangelos kolossaler Davidfigur konkurrieren können. Es war deshalb ebenfalls über fünf Meter hoch und war obendrein mit

¹ Der Aufsatz behandelt einen Aspekt der Frühgeschichte öffentlicher Denkmäler, welche im Zentrum meines Teilprojektes A4 „Helden und Heroisierungen in öffentlichen Stadträumen Italiens und Frankreichs zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit“ im Sonderforschungsbereich 948 stehen.

² Hans W. Hubert: Gestaltungen des Heroischen in den Florentiner David-Plastiken, in: Achim Aurnhammer / Manfred Pfister (Hrsg.): Heroen und Heroisierungen in der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung; 28), Wiesbaden 2013, S. 181–218; Ulrike Müller Hofstede: Repräsentation und Bildlichkeit auf der Piazza della Signoria. Aufstellung und Bedeutungsverdichtung von Michelangelos Koloss David vor dem Palazzo Vecchio, in: Alessandro Nova / Stephanie Hanke (Hrsg.): Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. I Mandorli; 20), Berlin/München 2014, S. 283–303.



Abb. 2: Festeinzug Papst Leos X. in Florenz im Jahre 1515, Detail: Fresko von Giorgio Vasari, Florenz. Die ephemere Herkulesstatue unter der Loggia dei Lanzi versinnbildlicht die friedliche, prosperierende Medici-Herrschaft.

einem goldfarbenen Anstrich versehen, so dass die Statue, obwohl tatsächlich nur aus geringwertigem Material und für kurze Dauer errichtet, kostbarer schien als das berühmte republikanische Gegenstück. Die fingierte Goldstatue erinnerte obendrein an eines der zu jener Zeit berühmtesten antiken Standbilder, nämlich an die vermutlich aus dem Tempel des Hercules Victor stammende, überlebensgroße, vergoldete Herkules-Statue, die Papst Sixtus IV. auf dem Forum Romanum gefunden und dem Senat der Stadt Rom geschenkt hatte (Abb. 3). Rhetorisch betrachtet, handelt es sich bei den Florentiner Standbildern um bildliche Herrschaftsallegorien, auch wenn es keine Identifikationsporträts im engeren Sinne waren, gattungsgeschichtlich gesprochen um biblische beziehungsweise mythologische Heldenstandbilder.³ Da je spezifische, den Heldenfiguren zugeschriebene Tugendeigenschaften als Sinnbild starker und guter Herrschaft galten, konnten diese visuell in den Dienst zeitgenössischer Herrschaftspropaganda genommen werden und verschiedene Herrschaftskonzepte symbolisieren. Im kulturellen Klima der Hochrenaissance waren die Qualitäten des mythischen Heros und Halbgottes Herkules durchaus auf einen Papst und dessen Pontifikat übertragbar.⁴ Aber welche gestalterischen Mittel der Heroisierung gab es in einer Epo-

³ Friedrich Polleroß [et al.]: Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert (Manuskripte zur Kunstwissenschaft; 18), Worms 1988; Ders.: Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich, in: *Frühneuzeit-Info* 4, 1993, Heft 1, S. 17–36.

⁴ Ein weiteres Beispiel einer Herkulesstatue, welche die Herrschaft Leos X. versinnbildlicht, ist Alfonso Lombardis bronzefarbenes Terrakotta-Sitzbildnis im Palazzo Comunale von Bologna von 1519. Siehe hierzu Norberto Gramaccini: Alfonso Lombardi (Neue Kunstwissenschaftliche Studien; 9), Frankfurt am Main [u.a.] 1980, S. 28–34, S. 87–90, S. 113; Richard J. Tuttle: *The Neptune Fountain in Bologna. Bronze, Marble and Water in the Mak-*



Abb. 3: Vergoldete Statue des Herkules, vermutlich vom Hercules Victor Tempel am Forum Boarium: 2. Jahrhundert v. Chr., Rom, Musei Capitolini. Unter Papst Sixtus IV. gefunden und dem Senat von Rom geschenkt.

ing of a Papal City, London/Turnhout 2015, S. 105–129. Neben solchen mythologischen Herrschaftsallegorien gab es zur gleichen Zeit auch porträtartige Standbilder. An der Piazza Maggiore in Bologna waren sogar gleich zwei Porträtstatuen des Papstes Julius' II. aufgestellt. Vgl. mit älterer Literatur Hans W. Hubert: Der Palazzo Comunale von Bologna. Vom Palazzo della Biada zum Palatium Apostolicum, Köln [u.a.] 1993, S. 117–120; Ders.: Il progetto per il portale bolognese di Galeazzo Alessi, in: Andrea Emiliana [et al.] (Hrsg.): Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di Piazza Maggiore nel Cinquecento. Contributi anche documentari alla conoscenza della prassi e dell'organizzazione delle arti a Bologna prima dei Carracci, Bologna 1999, S. 297–352, besonders S. 305–308; Monika Butzek: Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom, Bad Honnef 1978, S. 77–101.

che, in der die Überblendung mythologischer oder biblischer Figuren mit Päpsten noch nicht denkbar war?

Frühe Papststatuen

Fragt man, wann es überhaupt erstmalig zu monumentalen plastischen Darstellungen lebender Päpste gekommen ist, so gelangt man in die Zeit um 1300. Diese Figuren sind allerdings nicht allegorischer Art, sondern ‚einfache‘ Repräsentationsstatuen. Sie werden in den Quellen als ‚*imagines*‘ bezeichnet, welche „ad similitudinem“ des Dargestellten gebildet seien, wobei Ähnlichkeit (*similitudo*) nicht als Porträthaftigkeit im modernen Sinne missverstanden werden darf. Zur personalen Identifizierung des Dargestellten benötigte man im Mittelalter immer heraldische Attribute oder Namensinschriften.⁵ Ähnlichkeit bedeutet in diesem Kontext vielmehr eine Darstellung, die Amt und Würde des durch die ‚*imago*‘ Repräsentierten zum Ausdruck bringt. Konkret werden diese durch die Insignien (Tiara, Pontifikalgewänder, Handschuhe) und symbolische Attribute (Schlüssel) visualisiert, das heißt Ähnlichkeit (*similitudo*) ist jenseits von physiognomischer Wiedergabetreue im Kern als eine aussagekräftige ikonographische Konvention zu begreifen.

Wie vor allem Gerhart B. Ladner, Monika Butzek und Agostino Paravicini Bagliani gezeigt haben, waren die Bonifazstatuen maßgebend für die Ausprägung der modernen Ikonographie des öffentlichen Papstbildnisses und des damit verbundenen Herrschaftsanspruches, der mit der liturgischen Gewandung und den beiden symbolträchtigen Schlüsseln verdeutlicht wird. Erst mit Bonifaz VIII. hat sich demzufolge das bekannte päpstliche Bild mit der Tiara als nichtliturgischem Herrschaftssymbol etabliert.⁶ Die von Bonifaz eingeführte Höhe der Tiara von einer Elle verweist auf das biblische Maß (*cubitus* = Elle), mit dem die Arche Noah gebaut wurde, wobei diese nach Percy Ernst Schramm und Gerhart B. Ladner als Präfiguration und Einheit der Kirche zu verstehen ist und der Kreis der Kronreifen auf den Erdkreis verweist, so dass in den Bestandteilen der Tiara der universale Herrschaftsanspruch des Papstes als Haupt der Kirche symbolisiert wird.⁷

An den frühen Papststatuen ist außerdem bemerkenswert, dass mit ihnen vor allem eine Person, nämlich Bonifaz VIII. aus dem Geschlecht der Caetani, geehrt wurde. Innerhalb seines nur neun Jahre dauernden Pontifikates (1294–1303) wurde

⁵ Insofern ist auch die wiederholt geäußerte These, in dem vom Papstneffen, Kardinal Giacomo Gaetani, gestifteten Tabernakel in San Clemente sei in der Gestalt des – den Stifter der Madonna empfehlenden – heiligen Papstes Clemens I. aufgrund physiognomischer Ähnlichkeit ein Kryptoporträt Bonifaz’ VIII. zu erkennen, nicht überzeugend.

⁶ Gerhart B. Ladner: *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters* (Monumenti di antichità cristiana; Serie 2; 4), Bd. 2, Von Innozenz II. zu Benedikt XI., Vatikanstadt 1970; Butzek: *Die kommunalen Repräsentationsstatuen* (Anm. 4); Agostino Paravicini Bagliani: *Il corpo del papa*, Turin 1994 (übersetzt als: *Der Leib des Papstes. Eine Theologie der Hinfälligkeit*, München 1997); Ders.: *Boniface VIII. Un pape hérétique?*, Paris 2003.

⁷ Die Entwicklung der Tiara wurde dann um 1342 mit der Einführung des dritten Kronreifes unter Benedikt XII. abgeschlossen.

eine Vielzahl plastischer Bildwerke geschaffen, darunter fünf lebens- beziehungsweise überlebensgroße Ehrenstatuen. Eine schmückt noch heute die Südseite der Kathedrale von Anagni,⁸ eine stand an der Fassade des Florentiner Doms, eine weitere war in der Fassadenmitte des Regierungspalastes von Bologna aufgestellt, und zwei Bonifaz-Statuen thronten über den Stadttoren von Orvieto. Außerdem war eine weitere Monumentalstatue an der Fassade der Dominikanerkirche in Padua geplant, zu deren Ausführung es aber wegen des Todes des Papstes nicht mehr kam.⁹ Darüber hinaus sind eine lebensgroße Büste in der römischen Peterskirche und die ebenfalls lebensgroße Liegefigur auf dem vom Papst selbst bereits zu Lebzeiten in Auftrag gegebenen Grabmal ebendort zu nennen. Eine Besonderheit stellt schließlich die unterlebensgroße, vergoldete Silberstatuette des Papstes dar, die auf dem Altar der Kathedrale von Amiens stand sowie reliefierte, gemalte oder mosaizierte Bildnisse an römischen Kleinmonumenten.¹⁰

Es ist daher zu konstatieren, dass es mit Bonifaz VIII. zu einer außergewöhnlichen Menge von Bildnissen gekommen ist, die im 13. und im 14. Jahrhundert in dieser Form einzigartig ist. Da die großfigurigen Repräsentationsstatuen keine Stifterbilder im engeren Sinne sind, wird auch in dieser Hinsicht das Zeitübliche überschritten.¹¹ Als Medien seiner Repräsentation hat Bonifaz außerdem auch Bauwerke und andere Bildwerke eingesetzt.¹² Wir haben also eine quantitativ und – wie wir sehen werden – auch qualitativ transgressive ‚Bildpolitik‘ zu vermerken. Unter dem Begriff ‚Bildpolitik‘ wird hier der gezielte mediale Gebrauch

⁸ Saverio Urciuoli: La statua di Bonifacio VIII ad Anagni tra autenticità e restauro Bonifacio VIII., in: *Arte medievale seria* 2, 14, Heft 1/2, 2000, S. 139–153, besonders S. 146; Marina Righetti Tosti-Croce (Hrsg.): *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo* (Ausstellungskatalog, Rom 2000), Mailand 2000, S. 136.

⁹ Zu diesen zusammenfassend: Ladner: *Die Papstbildnisse* (Anm. 6), S. 283–340; Butzek: *Die kommunalen Repräsentationsstatuen* (Anm. 4), S. 59–76; Brendan Cassidy: *Politics, Civic Ideals and Sculpture in Italy 1240–1400*, London 2007, S. 201–211.

¹⁰ Julian Gardner: *Boniface VIII as a Patron of Sculpture*, in: Angiola Maria Romanini (Hrsg.): *Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza (Mediaevalia; 1)*, Rom 1983, S. 513–527.

¹¹ Zwar hat Bonifaz VIII. die Errichtung des Florentiner Domes finanziell unterstützt, aber die ihm dort zu Ehren errichtete Figurengruppe huldigt nicht der Madonna, der die neue Kathedrale geweiht wurde, sondern sie stand autonom, möglichen religiösen Verbindungen enthoben und in ihrer ursprünglich geplanten Aufstellung auch räumlich über alle anderen Bildbestandteile erhöht an der Fassade: Hans W. Hubert: *Arnolfo di Cambio und das Monument für Bonifaz VIII. an der Florentiner Domfassade*, in: Johannes Mysok / Jürgen Wiener (Hrsg.): *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Münster 2007, S. 111–123.

¹² Agostino Paravicini Bagliani: *Les portraits de Boniface VIII. Une tentative de synthèse*, in: Agostino Paravicini Bagliani [et al.] (Hrsg.): *Le portrait. La représentation de l'individu*, Florenz 2007; Ders.: *Il potere del Papa. Corporeità, autorappresentazione, simboli* (Millennio medievale; 78), Florenz 2009, S. 117–139; Bernhard Schimmelpfennig: *Papst Bonifaz VIII. 1295–1303. Selbstdarstellung und Selbstdeutung*, in: Michael Matheus (Hrsg.): *Eigenbild im Konflikt. Krisensituationen des Papsttums zwischen Gregor VII. und Benedikt XV.*, Darmstadt 2009, S. 45–62.

von ‚*imagines*‘ in bestimmten Repräsentationspraktiken zu bestimmten Zwecken verstanden. Konkret ist damit der massive öffentliche Einsatz vor allem von Standbildern gemeint, mit denen nicht etwa theologische Konzepte verbreitet werden sollten, sondern die ganz auf das Amt, die Würde und zugleich auf die Person des Papstes und dessen Herrschaftsverständnis zugeschnitten waren. Nicht zuletzt hierin manifestiert sich ein moderner und zukunftsweisender Zug. Die Statuen sind öffentlich sichtbar, in ihrer Aussage allgemein gehalten und auf Dauer angelegt. Sie perpetuieren und festigen somit ihren Sinngehalt kontinuierlich im gesellschaftlichen Bewusstsein.

Man hat Bonifaz VIII. Personenkult und Repräsentationssucht unterstellt. Diese Beurteilungen gehen am politischen Kern der Sache jedoch vorbei. Denn die verschiedenen Statuen hat, mit Ausnahme des Grabmals, nicht der Papst selbst errichtet, sondern jeweils Dritte, die ihn damit ehrten. Allerdings müssen wir davon ausgehen, dass der Papst, beziehungsweise seine kurialen Verhandlungsführer, die Errichtung der Statuen jeweils wünschten und diese als ‚Kompensationsgeschäft‘ für im Gegenzug erhaltene Wohltaten oder Unterstützung einzufordern wussten. So ähneln sich die Umstände, die zur Aufstellung der jeweiligen Monumente geführt haben, strukturell in auffälliger Weise. In vielen Fällen, in denen es die Quellenlage erlaubt, die Kontexte der Statuensetzungen zu rekonstruieren, wird deutlich, dass sie einen politisch-juristischen Hintergrund besaßen. In Orvieto ehrte man den Papst, weil er die Kommune in territorialen Streitfragen schließlich unterstützte und sich daraus ein enges politisches Bündnis ergab, welches dazu führte, dass der Papst seine Residenz in die Stadt verlegte und man ihn vielfach zum Capitano del Popolo und zum Podestà der Stadt wählte, der Papst also faktisch die temporale Gewalt in Orvieto innehatte.¹³ Die Statue in Florenz wurde errichtet, weil er die ‚Schwarzen Guelfen‘ (*Neri*) politisch unterstützt und den Domneubau finanziell gefördert hatte.¹⁴ In Bologna erhielt er eine Ehrenstatue, weil er als höchste Autorität einen schweren militärischen Konflikt beigelegt hatte. In Padua sollte er durch eine Statue geehrt werden, weil er in strittigen Fragen der Inquisition zugunsten der Dominikaner der Stadt entschieden hatte.¹⁵ Die Errichtung von vergoldeten Silberfiguren für die Hauptaltäre der Kathedralen von Reims (noch als Kardinallegat dekretiert) und von Amiens (als Papst angeordnet) sind als Sühnakte nach Beilegung gravierender Konflikte zwischen Kanoniker und Erzbischof (Reims) bezie-

¹³ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6); Butzek: Die kommunalen Repräsentationsstatuen (Anm. 4), S. 64–65; Peter Herde: Das Kardinalskollegium und der Feldzug von Orvieto im Val del Lago 1294, in: Erwin Gatz (Hrsg.): Römische Kirche. Kirchliche Finanzen. Vatikanisches Archiv. Studien zu Ehren von Hermann Hoberg, Bd. 1 (Miscellanea Historiae Pontificiae; 45), Rom 1979, S. 325–376.

¹⁴ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6); Butzek: Die kommunalen Repräsentationsstatuen (Anm. 4), S. 70–71; Hubert: Arnolfo di Cambio und das Monument für Bonifaz VIII. (Anm. 11), S. 111–123.

¹⁵ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6); Butzek: Die kommunalen Repräsentationsstatuen (Anm. 4), S. 67–69.

hungsweise zwischen Bischof und Kapitel (Amiens) zu verstehen.¹⁶ Es lässt sich also erkennen, dass den Statuen jeweils eine spezifische Vorstellung von Bildrecht zugrunde lag, was bei einem studierten Juristen wie Bonifaz VIII., der nicht zuletzt aufgrund des von ihm verfassten 6. Buchs der „Dekretalen“ (1298) und durch die Gründung der römischen Universität „La Sapienzia“ berühmt geworden ist, auch nicht verwundern muss.

Knapp gesagt, wird mit der jeweiligen Bildsetzung zweierlei zum Ausdruck gebracht: einerseits die Unterwerfung unter das jeweilige richterliche Urteil und damit andererseits auch die Anerkennung des Papstes als höchster, über den weltlichen Mächten stehende Autorität, also die Anerkennung dessen, was man das machtpolitische Programm Bonifaz’ VIII. nennen könnte.

Der Entstehungskontext und die Genese des Papstmonumentes in Bologna

Exemplarisch wird im Folgenden nur das Papstmonument in Bologna behandelt. Aber der Stich, den der Benediktinerpater Richard Wilfrid Selby 1647 unter dem Pseudonym Johannes Rubeus für das Werk „Bonifacius VIII e Familia caietanorum principum romanus pontifex“ (1651) im Auftrag von Francesco Caetani (1594–1683), einem späten Nachfahren des Papstes, angefertigt hat, veranschaulicht, dass die vielen Figuren noch im 17. Jahrhundert als intentionale Einheit verstanden wurden (Abb. 4).¹⁷ Ein Großteil der Bonifaz-Bildnisse ist hier in einer fiktiven Grabkapelle in Gestalt einer Kirchenapsis zusammengestellt, die mit den antiken, vermeintlich aus dem salomonischen Tempel stammenden Schraubensäulen der Peterskirche an Berninis Neuinszenierung dieser Elemente in den Kuppelpfeilern des Doms erinnert. Das visuelle ‚Pantheon der Bonifazstatuen‘ zu Ehren des Caetani-Papstes überrascht zudem durch die genaue Kenntnis und die denkmalgetreue Darstellung der einzelnen Monumente sowie durch die korrekte Transkription der Inschriften.

Die von dem Goldschmied Manno Bandini hergestellte Statue in Bologna nimmt auch in dem Stich die Hauptposition in der Mittelachse ein (Abb. 1). Sie

¹⁶ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6); Hubert: Arnolfo di Cambio und das Monument für Bonifaz VIII. (Anm. 11); Tilmann Schmidt: Der Bonifaz-Prozess. Verfahren der Papstanklage in der Zeit Bonifaz VIII. und Clemens V. (Forschungen zur kirchlichen Rechtsgeschichte und zum Kirchenrecht; 19), Köln 1989, besonders S. 82–93; Clemens Sommer: Die Anklage der Idolatrie gegen Papst Bonifaz VIII. und seine Porträtstatuen, Freiburg 1920, S. 21–23, S. 35–36; Agostino Paravicini Bagliani: Bonifacio VIII, Turin 2003, S. 34–35, S. 282; Ders.: Boniface VIII and his Self-Representation. Images and Gestures, in: Evelyn Staudinger Lane [et al.] (Hrsg.): The Four Modes of Seeing. Approaches to Medieval Imagery in Honor of Madeline Harrison Caviness, Farnham 2009, S. 404–416, besonders S. 404–405.

¹⁷ Gefalteter Druck zwischen den Seiten 90 und 91 von Johannes Rubeus’ Abhandlung eingeklebt und in einer späten Edition von Alfons Chacons Papstvitien wiederabgedruckt, vgl. Saverio Urciuoli: Esedra con statue di Bonifacio VIII, in: Marina Righetti Tosti-Croce (Hrsg.): Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo (Ausstellungskatalog, Rom 2000), Mailand 2000, S. 134–135.

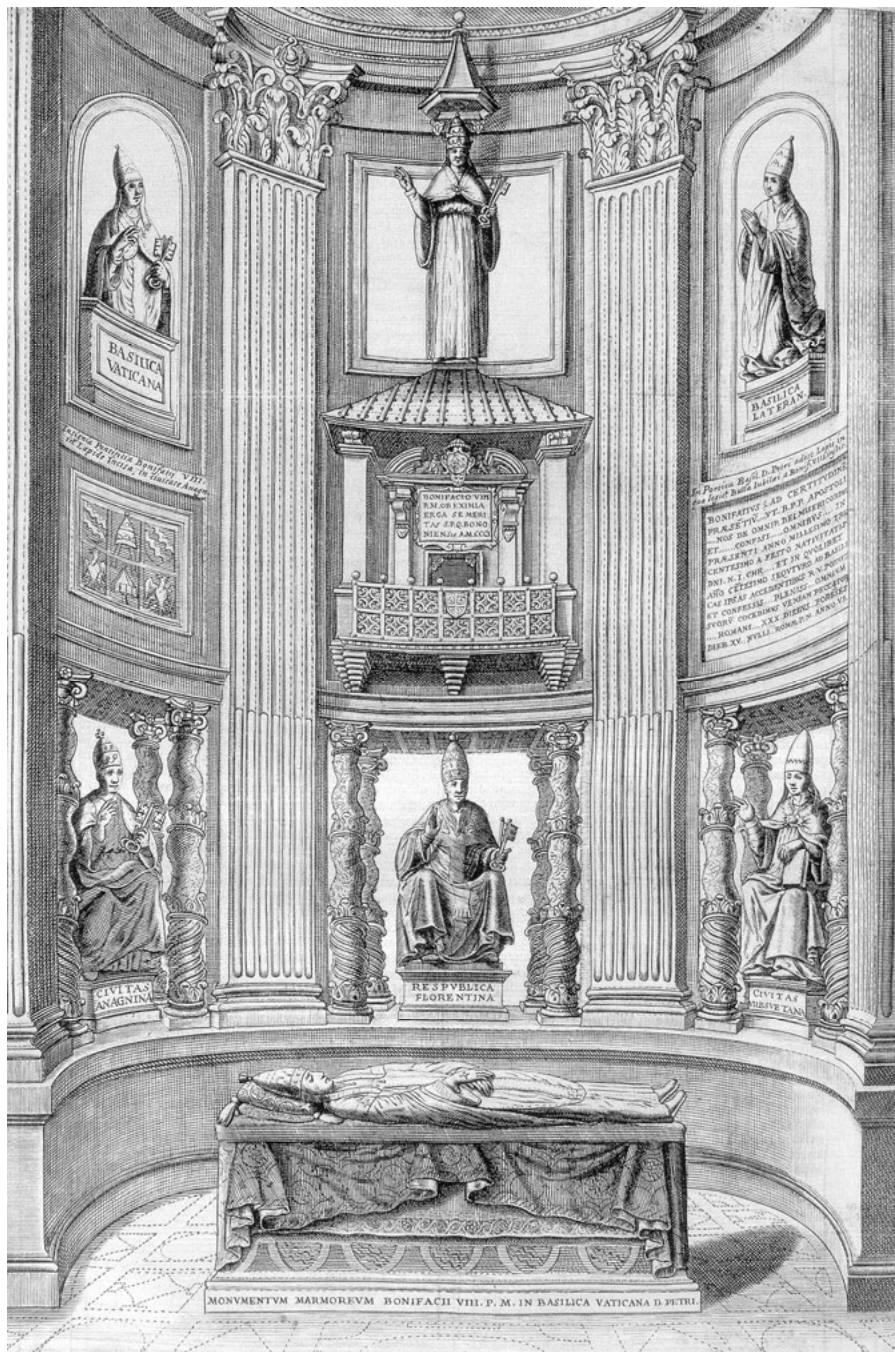


Abb. 4: Richard Wilfrid Selby (alias Ioannes Rubeus): Bonifacius VIII e Familia caietanorum principum romanus pontifex, Rom 1651: Kupferstich, 1647. Abbildung nach dem Nachdruck Alfons Chacon: Vitae et Res Gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium, Rom ²1677.

fällt nämlich in zweifacher Hinsicht aus dem Denkmalbestand heraus: Zum einen ist die 2,75 Meter hohe Figur eine stehende, keine thronende, und zum anderen wurde sie nicht wie üblich aus Marmor, sondern aus vergoldetem Kupferblech gefertigt, das über einem hölzernen Kern getrieben und aufgenagelt ist.¹⁸ Sie wirkt also, wie die eingangs genannten Herkules-Standbilder (Abb. 2 und 3), als sei sie eine Goldstatue. Im Gegensatz zu jenen bemüht sie aber nicht die rhetorische Form der mythologischen Allegorie. Vielmehr tritt uns die Figur als eine ‚*imago*‘ des Dargestellten in seiner Amtskleidung entgegen, die nur durch die symbolisch zu verstehenden Schlüssel inhaltlich erweitert ist. Zwei Aspekte sollen uns im Folgenden besonders interessieren: Wie kann man das Objekt Papststatue unter Kategorien des Heroischen verstehen? Und was können wir über die Ziele, die mit der Statuensetzung verbunden waren, lernen?

Der Errichtung der Statue und ihrer Aufstellung 1301 waren territoriale Auseinandersetzungen vorausgegangen, die zu einem langjährigen und verheerenden Krieg zwischen dem guelfischen Bologna einerseits und dem Markgrafen Azzo von Este sowie den ghibellinischen Kommunen Ferrara, Modena und Reggio andererseits geführt hatten. Erst durch die Anrufung des Papstes als Schiedsrichter konnte schließlich an Weihnachten 1299 ein Frieden herbeigeführt werden, welcher die Stadt Bologna vor dem drohenden Staatsbankrott aufgrund der enormen Kriegslasten und damit vor ihrem Untergang bewahrte. Außerdem erhielt Bologna die umkämpften Kastelle von Bazzano und von Savignano zurück.¹⁹ Am 1. Januar 1300, dem in der Volksmeinung symbolträchtigen Tag einer Generalindulgenz, wurde der Urteilsspruch der jubelnden Menge auf der Piazza Maggiore verkündet. Bonifaz VIII. stand zu dieser Zeit auf dem Gipfel seiner Macht und seiner allgemeinen Anerkennung. Mit ihm hatte die guelfische Partei in Florenz, in Bologna und in anderen Teilen Italiens zunehmend die Oberhand gewonnen. Am 22. Februar, dem Festtag Kathedra Petri, ließ der Papst rückwirkend bis zum vorangegangenen Weihnachtstag erstmalig das Heilige Jahr ausrufen.²⁰ Am 13. Juni besiegte obendrein Karl II. von Anjou seinen Gegenspieler Friedrich I. von Aragon, König von Sizilien, in einer Seeschlacht bei Gaeta, was in Bologna zu großen Straßenfesten führte, bei denen sich Vertreter der Zünfte als Karl II. und als Papst Bonifaz verkleideten und öffentlich auftraten. Die beiden bedeutendsten Führer der guelfischen Partei wurden als Helden gefeiert: der

¹⁸ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6), S. 296–297; Angelo Mazza, in: Comune di Bologna (Hrsg.): Introduzione al Museo Civico Medievale. Palazzo Ghisilardi-Fava, Bologna 1987, S. 38–40.

¹⁹ Hubert: Der Palazzo Comunale von Bologna (Anm. 4), S. 24–29, S. 165–167 Dok. Nr. 13, 14; Ders.: Alfonso Rubbiani. Progetto di restauro per la ringhiera degli anziani e la statua di Bonifacio VIII, in: Massimo Medica (Hrsg.): Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna (Ausstellungskatalog, Bologna 2000), Venedig 2000, S. 48–49 Kat. Nr. 14.

²⁰ Massimo Miglio: Bonifacio VIII e il primo giubileo, in: Marina Righetti Tosti-Croce (Hrsg.): Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo (Ausstellungskatalog, Rom 2000), Mailand 2000, S. 51–55.

Papst als pazifikatorischer Richter, der König als siegreicher Feldherr.²¹ Zum Dank für den Frieden bringenden Richterspruch sollte der Papst durch ein Denkmal geehrt werden. Obwohl sich nach Auskunft verschiedener Quellen Bonifaz VIII. in politisch-zeremoniellen Kontexten symbolträchtig zu inszenieren wusste, indem er zum Schwert gegriffen haben soll, um seine *potestas in temporalibus* zu demonstrieren, bot das päpstliche Selbstverständnis eigentlich keinen Raum für Konzepte von krieglerisch-militärischer Herrschaft.²² Denn nach der Zwei-Schwerter-Theorie wurde das weltliche Schwert im Auftrag des Papstes von den Fürsten geführt, der Papst selbst führte nur das geistliche Schwert.²³ Insofern waren traditionelle Möglichkeiten einer heroisierenden Darstellung durch Schwert, Rüstung und andere Waffen sowie entsprechende Attribute für einen Papst nicht denkbar. Dennoch wurde für Bonifaz in Bologna ein höchst ungewöhnliches Standbild errichtet, dessen Genese sich dank erhaltener Quellen über drei verschiedene Redaktionsstufen rekonstruieren lässt.

Zuerst, ohne dass wir genau sagen könnten seit wann genau, war ein Monument bestehend aus drei Marmorstatuen geplant („deberent fieri tres statue syve ymagine ad honorem et reverentiam sanctissimi patris domini Bonifacii summi pontificis“).²⁴ Laut einem Archivdokument vom 15. Juli 1300 fand man aber weder geeigneten Marmor noch die nötigen Bildhauer hierfür. Stattdessen boten sich zwei (namentlich ungenannte) Goldschmiede an, für 300 Lire eine allerdings nur etwas über fünf Fuß (etwas über 190 Zentimeter)²⁵ hohe und damit nur etwa lebensgroße Papststatue aus vergoldetem Kupfer anzufertigen und für weitere 40 Lire ein Marmortabernakel sowie die Wappen des Papstes, seines Verbündeten, König Karls von Anjou, des Podestà sowie des Capitano del Popolo von Bologna als Vertreter der guelfischen Kommune. Außerdem sollte eine vergoldete Inschrift auf den Richterspruch über die Kastelle verweisen.

Aufgrund der erwähnten Wappen hat schon der Bologneser Chronist Cherubino Ghirardacci im 16. Jahrhundert angenommen, die drei anfangs geplanten Marmorstatuen hätten neben dem Papst Karl von Anjou und den Capitano del

²¹ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6), S. 298, S. 300; Cassidy: Politics, Civic Ideals and Sculpture (Anm. 9), S. 208.

²² So 1298 vor den Botschaftern Albrechts I. von Habsburg, 1300 vor dem Bischof von Winchester und 1302 vor Arnau Sabastida, dem Botschafter des Königs Friedrich II. von Aragon; siehe hierzu Paravicini Bagliani: Boniface VIII and his Self-Representation (Anm. 16), S. 404–416, besonders S. 414–415.

²³ Wilhelm Levison: Die mittelalterliche Lehre von den beiden Schwertern, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 9, 1952, S. 14–42.

²⁴ Hubert: Der Palazzo Comunale von Bologna (Anm. 4), S. 165 Dok. Nr. 13.

²⁵ 1 *piede bolognese* = 38,01 Zentimeter; vgl. Horace Doursther: Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes. Contenant des tables des monnaies de tous les pays, Brüssel 1840 (Nachdr. Amsterdam 1976), S. 404. Mit einer Höhe von 190 Zentimetern wäre die Statue (inklusive der Tiara) nur unterlebensgroß gewesen. Bonifaz war tatsächlich etwa 173 Zentimeter groß, da bei der Graböffnung 1605 die laut Bericht unversehrten Überreste des Leichnams mit 7 ³/₄ palmi Länge vermessen wurden; vgl. Johannes Rubeus: Bonifacius VIII e Familia caietanorum principum romanus pontifex, Rom 1651, S. 350.

Popolo darstellen sollen. Seit der ersten Veröffentlichung der Dokumente durch Cremonini Beretta (1915) ist man dieser These durchweg gefolgt.²⁶ Da allerdings kein Parallellfall für eine solche politisch und auch hierarchisch komplexe Mischform eines Monumentes aus der Zeit um 1300 bekannt ist und dieser Deutung zufolge der Podestà erst nachträglich und nur durch sein Wappen in das Projekt aufgenommen worden wäre, scheint mir eine andere Interpretation plausibler: Wahrscheinlich sah die Erstfassung des Projekts analog zu dem berühmten Papstmonument an der Florentiner Domfassade und zu dem bekannten, ins Jahr 1300 datierten Fresko in der Lateranbasilika schlicht eine zentrale Papststatue vor, flankiert von zwei Diakonen als Begleitfiguren (Abb. 5).²⁷ Denn wahrscheinlich war die geplante Errichtung eines Ehrenmonuments für Bonifaz schon ein Bestandteil der geheimen Vorverhandlungen gewesen, die im Vorfeld des Richterspruchs zwischen Papst und Kommune geführt wurden. Das Konzept hätte demnach schon bestanden, bevor Karl von Anjous Sieg als weiterer Anlass wichtig wurde. Hierfür sprechen die oben genannten Parallellfälle von Statuensetzungen in Orvieto, in Amiens und in Padua. Zudem ist es kaum denkbar, dass sich ein ausgesprochen bildbewusster und in Fragen geistlicher und weltlicher Hierarchie so dezidiert positionierender Papst wie Bonifaz VIII. auf ein Denkmal eingelassen hätte, bei dem ein König und ein kommunaler Wahlbeamter mit ihm auf Augenhöhe gestanden hätten.

Beschlossen wurde aber nach Diskussionen mit 308 zu vier Gegenstimmen die Errichtung allein der Papststatue mit Darstellungen der beiden Kastelle aus vergoldetem Kupfer. Das komplexe heraldisch-guelfische Denkmalprogramm wurde also auf die päpstliche Komponente und die Kastelle als zentraler Streitpunkt komprimiert. Am 28. Oktober 1300 wurde das Projekt jedoch noch einmal abgeändert: Nun sollte einzig die vergoldete Papstfigur, ohne Kastelle, aber mit einem zusätzlichen Tabernakel ebenfalls aus vergoldetem Kupfer, durch den aus Siena stammenden Goldschmied Manno Bandini errichtet werden, was erneut mit einer überwältigender Mehrheit von 317 bei nur einer Gegenstimme beschlossen wurde.²⁸ Dieses 2,75 Meter hohe Standbild wurde während der französischen Re-

²⁶ Cherubino Ghirardacci: *Historia di Bologna*, Bd. 1, Bologna 1596, S. 416; Maria Cremonini Beretta: *Il significato politico della statua offerta dai Bolognesi a Bonifacio VIII.*, in: *Studi di storia e di critica dedicati a Pio Carlo Falletti*, Bologna 1915, S. 421–431; Ladner: *Die Papstbildnisse* (Anm. 6), S. 298; Butzek: *Die kommunalen Repräsentationsstatuen* (Anm. 4), S. 66; Mazza: *Introduzione al Museo Civico Medievale* (Anm. 18), S. 38; Hubert: *Alfonso Rubbiani* (Anm. 19), S. 48–49; Cassidy: *Politics, Civic Ideals and Sculpture* (Anm. 9), S. 206.

²⁷ Hubert: *Arnolfo di Cambio und das Monument für Bonifaz VIII.* (Anm. 11), S. 111–123; Silvia Maddalo: *Bonifacio VIII e Jacopo Stefaneschi: Ipotesi di lerrura dell'affresco della loggia Lateranense*, in: *Studi Romani* 31, 1983, S. 129–150; Dies.: *Bonifacio VIII si mostra alla folla dalla loggia delle Benedizioni del laterano*, in: Marina Righetti Tosti-Croce (Hrsg.): *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo* (Ausstellungskatalog, Rom 2000), Mailand 2000, S. 170–171.

²⁸ Hubert: *Der Palazzo Comunale von Bologna* (Anm. 4), S. 166–167 Dok. Nr. 14.

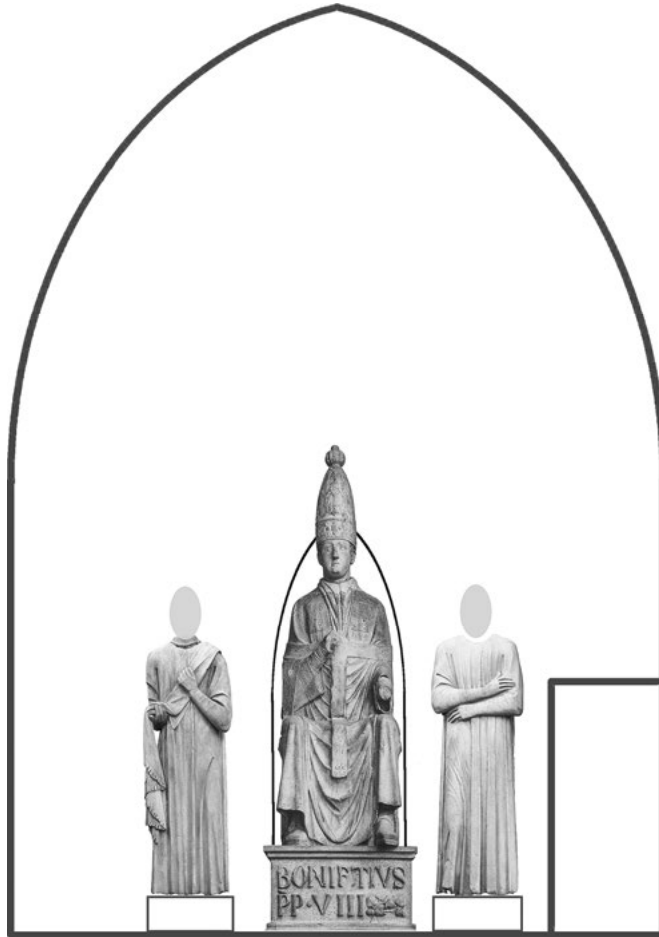


Abb. 5: Rekonstruktion des Papstmonumentes an der Fassade des Florentiner Domes.

volution von der Fassade abgenommen (Abb. 6) und steht heute im Museo Civico Medievale von Bologna (Abb. 1).

Die schrittweise Abänderung des ersten Projekts hinsichtlich Material und Aufwand wurde ebenfalls Cremonini Berretta folgend bislang als eine aus der Not geborene Reduktion verstanden, deren Grund in dem erwähnten fehlenden Marmor und den mangelnden Bildhauern zu suchen sei. Gerade dieses den Quellen entnommene Argument muss allerdings überraschen, da sich in den Jahren um 1300 in der Stadt durchaus großplastische Werke nachweisen lassen.²⁹ Im Übrigen hätte

²⁹ Genannt sei beispielsweise das Mausoleum des Bologneser Rechtsgelehrten Rolandino de' Passaggieri, das zwischen 1300 und 1305 auf dem Platz der Dominikanerkirche von Bologna errichtet wurde und dessen Sarkophagseiten mit figürlichen Reliefs geschmückt sind, die Unterrichtsszenen zeigen. Vgl. Renzo Grandi: *I monumenti dei dottori e la scultura a*

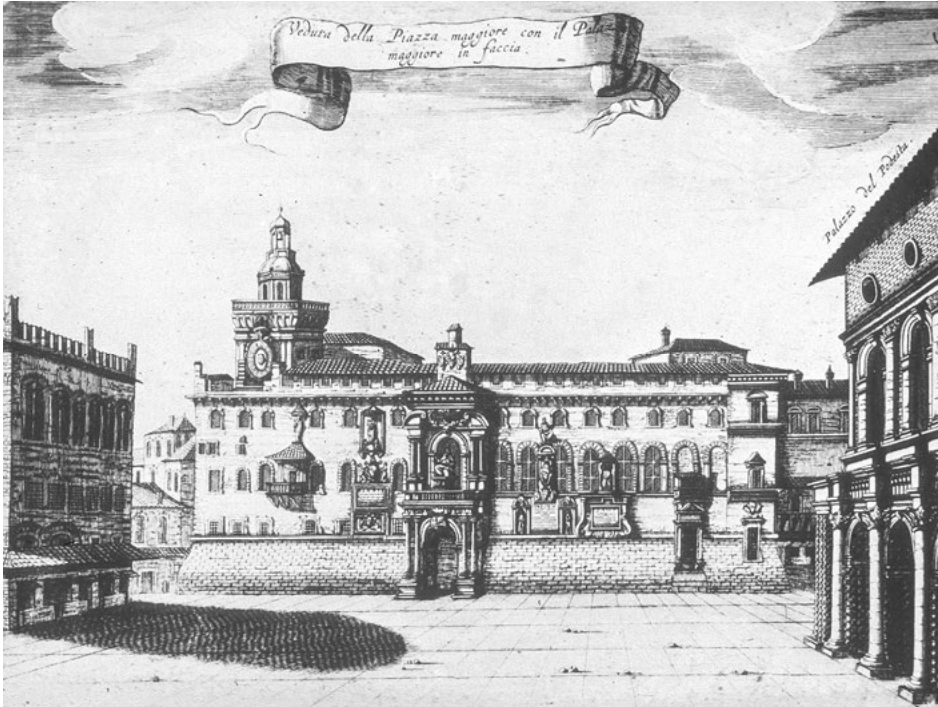


Abb. 6: Fassade des Palazzo Comunale von Bologna mit der Statue Bonifaz' VIII.

die Kommune den Auftrag auch an auswärtige Künstler vergeben können. Sieht man von dem möglicherweise nur vorgeschobenen Argument einmal ab und betrachtet die sukzessive durchgeführten Denkmalredaktionen unvoreingenommen, so wird jedenfalls deutlich, dass es sich im Ergebnis keineswegs um eine Reduktion, sondern vor allem um eine Transformation gehandelt hat, und zwar um eine höchst bemerkenswerte. Der letzte Beschluss spricht ja ausdrücklich von „solum una statua [...] valde formosa et speciosa“, betont also die Konzentration auf eine einzige und zwar besonders wohlgestaltete und prächtige Statue.³⁰ Die Höhe der Standfigur des Papstes wurde von zwischenzeitlich geplanten 190 Zentimetern auf 275 Zentimeter erheblich vergrößert. Auch ist der Wechsel des Materials von Marmor zu vergoldetem Kupfer ikonologisch keineswegs als eine Minderung, sondern im Gegenteil als eine Aufwertung zu verstehen. Ausschließlich für diese eine Figur

Bologna 1267–1348, Bologna 1982, S. 57–60, S. 118. Erwähnt seien weiter die Grabplatte des Filippo de Desideri mit einer lebensgroßen Darstellung des 1315 Verstorbenen (heute im Museo Civico di Bologna) sowie die überlebensgroße steinerne Statue des Heiligen Jakobus am Giebel der ab 1297 errichteten Fassade der Kirche San Giacomo in Bologna, welche spätestens um 1315 zu datieren ist. Vgl. Mazza: Introduzione al Museo Civico Medievale (Anm. 19), S. 41; Mario Fanti / Carlo degli Esposti: La chiesa di San Giacomo Maggiore in Bologna, Bologna 1998, S. 35–36.

³⁰ Hubert: Der Palazzo Comunale von Bologna (Anm. 4), S. 166 Dok. Nr. 13.

sollte nun der anfangs für drei Marmorbildwerke veranschlagte Preis in Höhe von 300 Lire ausgegeben werden, und obendrein wurden am Ende die zwischendurch für weitere Ornamente vorgesehenen 40 Lire sogar auf 110 Lire für das vergoldete Kupfertabernakel erhöht. Der Gesamtpreis des Projekts stieg also um fast ein Viertel von 340 auf 410 Lire.

Die redaktionellen Fassungen dokumentieren somit eine Steigerung des Denkmalprojekts, mit einer klaren Zuspitzung auf die Person des Papstes. Hierzu passt, dass auf die Kastelle verzichtet wurde und dass auch die Inschrift, die ursprünglich auf den richterlichen Schiedsspruch in den territorialen Streitigkeiten hinweisen sollte, so abgeändert wurde, dass sie den ursprünglichen Anlass gar nicht mehr erahnen ließ. Der Text suggerierte stattdessen – in einem sehr modernen Sinne – allgemeine Verdienste, für die der Dargestellte geehrt wurde. Unbestimmt und lapidar lautete er in der überlieferten Form:³¹

„Bonifacio VIII. Pont(ifici). Max(imo). Ob Eximia Erga Se Merita Senatus Populus Que Bononiensis (Anno MCCCCI).“

„Dem Papst Bonifaz VIII. wegen seiner Verdienste vom Senat und Volk Bolognas im Jahre 1301 (errichtet).“

Wenn hinter dieser bedeutsamen Aufwertung des Projekts nicht der Papst und seine Handlungsführer selbst standen, so kam sie mit ihrer Zentrierung auf die *persona* Bonifaz' VIII. dessen Interessen, die sich auch in vergleichbaren Statuensetzungen anderenorts manifestieren, jedenfalls sehr entgegen.

Zu Recht hat der Bologneser Chronist Ghirardacci im 16. Jahrhundert betont, dass die Bonifazstatue das erste öffentlich aufgestellte Monument in Bologna überhaupt war, aber bis heute ist kaum ins Bewusstsein gedrungen, dass es sich hierbei generell um eines der frühesten Ehrendenkmäler eines Lebenden handelt, welches im Außenraum, und zwar im profanen Zentrum, am Hauptplatz der Stadt errichtet worden ist (Abb. 6). Es ist also genau die Art von Aufstellungsort, die bis in die Neuzeit hinein für vergleichbare Ehrenstatuen bevorzugt wurde, wobei man solche ab dem 15. Jahrhundert nach antiker Sitte zunehmend losgelöst von architektonischer Bindung frei auf dem Platz aufstellte. Der Palazzo della Biada, der in Bologna die bauliche Folie für die Statue bildet, war um 1300 jedoch nicht nur – wie der Name suggeriert – der kommunale Kornspeicher, sondern wurde vor allem als Regierungspalast genutzt.³² Die Figur des Papstes schmückte also den wichtigsten Profanbau der Stadt, und ähnlich wie in Orvieto, wo Bonifazfiguren über den wichtigsten Stadttoren thronten, suggerierte auch dieses eminent politische Monument dem Betrachter, der Dargestellte sei der Stadtpatron oder der Stadtherr.

³¹ Es ist allerdings nicht ganz sicher, ob diese Inschrift den Originaltext wiedergibt, denn ihrer Form nach soll sie einer späteren Restaurierung entstammen, vgl. Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6), S. 298, S. 301. Ob das Tabernakel ausgeführt wurde, ist ebenfalls unsicher, denn die seit dem 16. Jahrhundert überlieferten Veduten bezeugen nur eine einfache Schutzverdachung aus Blei.

³² Hubert: Der Palazzo Comunale von Bologna (Anm. 4), S. 24–29.

Genau im letztgenannten Sinn hat der Chronist Fileno dalla Tuata noch im 16. Jahrhundert die Figur verstanden.³³

Der in Bologna ansässige Goldschmied Manno Bandini aus Siena arbeitete die Figur aus getriebenem Kupferblech über einem Holzkern (Abb. 1).³⁴ Nur die segnende rechte Hand besteht aus Bronze. Ursprünglich war die Figur komplett vergoldet – auch das Gesicht und die Hände.³⁵ Sie erinnerte somit an antike Goldstatuen von Göttern und divinisierten Kaisern, wie sie im Mittelalter zumindest durch literarische Überlieferung bekannt waren.³⁶ Zum originalen Schmuck gehörten auch noch eine Mantelschließe, die aus der Petrusikonographie entliehenen Papstschlüssel sowie der Knauf und vermutlich zwei Kronreifen an der Tiara, deren Bohrungen noch zu erkennen sind. Außerdem waren der Rücken der rechten Hand (möglicherweise auch der der linken), das Zentrum der Mantelschließe auf der Brust und auch die Tiara mit kostbaren Steinen besetzt oder zumindest mit farbigem Glas, das solche imitierte.³⁷ Dies alles steigerte den Wert und die prächtige Erscheinung der kostbaren Figur noch erheblich.

Visuelle Sanktifizierung als Heroisierung?

Die Statue macht einen ungewöhnlich hieratischen Eindruck, was durch die frontale Stellung und die Konzentration der plastischen Mittel auf die Gewanddarstellung mit feinen und dichten Faltenbauschen an den Armen und langen Gewandfalten, die sich nur über dem leicht zurückgesetzten linken Fuß des Papstes stauen, bewirkt wird. Seit Cesare Malvasia, dem maßgeblichen Bologneser Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts, der in der Gestalt nur eine „figura goffa“ zu erblicken vermochte, verlief die Rezeptionsgeschichte der Bonifazstatue fast ausnahmslos negativ. Hierzu trug auch der Häresieprozess bei, den der französische König postum gegen Bonifaz VIII. anstrebte und bei dem der Vorwurf der Idolatrie einen eigenen Anklagepunkt bildete. Seitdem wurde das durch den Goldschmied eigenwillig stilisierte und künstlerisch vielleicht nicht ganz auf der Höhe der Zeit durchgestaltete Bildwerk oft wie ein Götzenbild beschrieben. So konstatierte Michael Camille ein „strangely Egyptian-looking face and hieratic,

³³ „Bolognisi misseno la statua di papa Bonifacio di ramo in suso la chaxa dela biava in piaça che ogi è 'l palaço de signori, a dimostrare che questa terra è soto la Ghiexia.“, Fileno dalla Tuata: I storia di Bologna. Origini–1521, hrsg. von Bruno Fortunato, Bd. 1, Bologna 2005, S. 42.

³⁴ Raffaella Pini: La statua di Bonifacio VIII. Manno da Siena e gli orefei a Bologna, in: Le culture di Bonifacio VIII. Atti del Convegno Bologna, Rom 2006, S. 231–240.

³⁵ Dies ist an den Kratzspuren sehr deutlich zu erkennen. Wann und warum das Gold partiell entfernt wurde, ist unbekannt. Die visuelle Ähnlichkeit der Papstfigur mit den sogenannten Schwarzen Madonnen, die insbesondere Laien häufig bemerken, war ursprünglich nicht intendiert.

³⁶ Götz Lahusen: Zu römischen Statuen und Bildnissen aus Gold und Silber, in: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 128, 1999, S. 251–266.

³⁷ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6), S. 296–297 mit Quellenangabe auf S. 301.

perhaps even consciously archaic, pose“, und Brendan Cassidy erinnerte die Figur an ein „tribal idol“. ³⁸ Eine kunsthistorische Einordnung hat erst Renzo Grandi 1982 in Ansätzen versucht, indem er auf metallene Grabmäler mit lebensgroßen Darstellungen der Verstorbenen als mögliche Vorbilder verwies, wobei er in Ermangelung italienischer Werke allerdings auf französische und spanische Arbeiten des mittleren 13. Jahrhunderts ausgewichen ist. ³⁹ Vergleichbare Werke finden sich aber weniger in der Grabplastik, sondern bei Heiligenfiguren oder Heiligenreliquiaren, denn auch ihr augenfälligstes Gestaltungsmerkmal besteht in der Kombination aus vergoldeter Körperdarstellung und kostbarem Edelsteinbesatz. Aber nicht nur hinsichtlich der Form, auch bezüglich der hohen Aufstellung an Fassaden sind Vergleichsbeispiele zu benennen: So sei auf die in räumlicher und zeitlicher Nähe entstandene, 1284 an der Fassade der Kathedrale von Lodi aufgestellte, etwa lebensgroße Statue des Heiligen Bassiano verwiesen (Abb. 7). ⁴⁰ Die in gleicher Technik wie die Bologneser Figur hergestellte und mit farbigen Halbedelsteinen geschmückte Heiligenstatue in bischöflichem Ornat trägt den Krummstab und hält die Rechte segnend erhoben. Als erster Bischof von Lodi wird der Heilige Bassiano als Schutzpatron der Stadt verehrt. ⁴¹

Gerade die Figur des Heiligen Bassiano verdeutlicht, dass die ungewöhnliche päpstliche Standfigur durch ihre Vergoldung, ihre Haltung und ihre hohe Anbringung bei den zeitgenössischen Betrachtern Assoziationen an Statuen von Heiligen und von Stadtpatronen geweckt haben dürfte. Zugespitzt ließe sich sagen, dass mit der Vergoldung der Papstfigur eine mediale Sanktifizierung betrieben wird. Der Glanz des Goldes (lat. *splendor*, *candor*, *fulgor* auch *gloria*) ist hier nämlich nicht mehr als Auszeichnung verehrter Märtyrerheiliger anzusehen, die im christlichen Verständnis durch ihren freiwilligen Tod ein heroisches Zeugnis von ihrem Glauben abgelegt haben. Der Glanz wird vielmehr vom lebenden Stellvertreter Christi auf Erden als Auszeichnung aufgrund konkreter Verdienste und aufgrund seiner Amtsheiligkeit in Anspruch genommen. Gerade in Bologna, wo Bonifaz mit Fug und Recht als Friedensstifter und damit als Retter der guelfischen Kommune und Held der guelfischen Sache angesehen wurde, konnte er sich in dieser transgressiven Art inszenieren lassen. Dass die 1302 in Padua geplante Marmorstatue zu Ehren von Bonifaz wie selbstverständlich ebenfalls vergoldet werden sollte, spricht Bände über die rasante Entwicklung des päpstlichen Bildverständnisses. ⁴² Zweifel-

³⁸ Michael Camille: *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge 1989, S. 279; Cassidy: *Politics, Civic Ideals and Sculpture* (Anm. 9), S. 205.

³⁹ Grandi: *I monumenti dei dottori* (Anm. 29), S. 124.

⁴⁰ Heute steht an der Fassade eine Kopie, das Original ist zum Schutz ins Innere der Kirche versetzt. Butzek: *Die kommunalen Repräsentationsstatuen* (Anm. 4), S. 67 Anm. 66.

⁴¹ Erinnert sei darüber hinaus an die um 1294 entstandene vergoldete Engelsfigur im Dom zu Parma, welche allerdings als ehemalige Bekrönung des gotischen Campanile eine rein religiöse Bedeutung hat und zudem nur unterlebensgroß ist.

⁴² Butzek: *Die kommunalen Repräsentationsstatuen* (Anm. 4), S. 68: „[...] pulcher[r]ima statua lampidea (sic) aureata ipsius [...]“.



Abb. 7: Statue des Heiligen Bassiano: Kathedrale von Lodi, um 1284.

los schrieb sich Bonifaz mit solchen Standbildern, die sich einerseits aus der Tradition antiker Statuensetzungen speisten, andererseits aber visuelle Metaphern von Heiligkeit aufriefen, tief in das Bildgedächtnis seiner Zeitgenossen ein. Möglicherweise sollten sie zudem einer denkbaren Heiligsprechung bald nach seinem Tod Vorschub leisten. Eine ostentative Nähe zu Heiligkeit konstruierte Bonifaz VIII. jedenfalls gezielt mit seinem Grabbau in der Peterskirche zu Rom (Abb. 8). Dort ließ er ab 1295 von Arnolfo di Cambio und dessen Werkstatt nicht nur eine mit Skulpturen und Mosaiken aufwendig ausgeschmückte Grabkammer mit einem Ziborium davor errichten, sondern vor allem ließ er den Altar mit den Reliquien des als heilig verehrten Namensvetters, Papst Bonifaz IV. (608–615), dorthin versetzen und vor seinem eigenen Sarkophag neu aufstellen.⁴³ Die Verehrung und der Kult

⁴³ Giacomo Grimaldi: *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano*. Codice Barberini latino 2733 (Codices e Vaticanis selecti; 32), hrsg. von Reto Niggel, Vatikanstadt 1972,

für Bonifaz IV. wurden somit auf seinen eigenen Grabort ‚umgeleitet‘. Die Messen zugunsten des vierten Papst Bonifaz wurden im Angesicht der Grabfigur des Achten gelesen: Die ‚effigies‘ Bonifaz’ VIII. wurde mit der Heiligkeit Papst Bonifaz’ IV. überblendet. In eine ähnliche Richtung weisen auch die päpstlichen Schlüssel, die als Attribut des Heiligen Petrus auf die Binde- und Lösegewalt verweisen und die als symbolische Amtsinsignien erst durch Bonifaz VIII. verbindlich in die Papstikonographie übernommen wurden.

Denkmalkritik und Idolatrievorwurf

Man muss sich vergegenwärtigen, dass die lebensgroße Darstellung lebender Personen im 13. Jahrhundert ohnehin noch ungewöhnlich war, und die Aufstellung solcher Figuren, obendrein noch außerhalb von Stiftungszusammenhängen, ein umstrittenes Novum darstellte. Wie Stellungnahmen von Fra Dolcino oder Arnaldus de Villanova belegen, dürfte gerade die extreme Häufung der Bonifazstatuen ihre gesellschaftliche Akzeptanz zusätzlich strapaziert haben.⁴⁴ Die Entwicklung in Frankreich blieb im Vergleich hinter jener in Italien zurück. Dort gab es keine öffentlich aufgestellten Ehrenmonumente und selbst lebensgroße königliche Stifterbildnisse waren unter Philipp dem Schönen, dem französischen König und Gegenspieler Bonifaz’ VIII., noch relativ selten.⁴⁵ Die plastische Darstellung von Menschen, der hohe Aufstellungsort von Statuen und nicht zuletzt das Material Gold waren jedoch Elemente, die in der mittelalterlichen Vorstellungswelt aufgrund des alttestamentarischen Bilderverbots verpönt waren und mit Idolatrie in Verbindung gebracht wurden.⁴⁶ Schon Bernhard von Angers verglich im 11. Jahrhundert bei

S. 37–39; Jörg Garms [et al.] (Hrsg.): Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert, Bd. 2, Die Monumentalgräber (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom /2/ Historisches Institut; 5), Wien 1994, S. 136–145, Nr. 44; Joachim Poeschke: Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 2, Gotik, München 2000, S. 94–95; Michael Borgolte: Petrusnachfolge und Kaiserimitation. Die Grablegung der Päpste, ihre Genese und Traditionsbildung (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 95), Göttingen 1989, S. 227–231; Antonella Ballardini: Il sacello funebre di papa Bonifacio VIII, in: Marina Righetti Tosti-Croce (Hrsg.): Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo (Ausstellungskatalog, Rom 2000), Mailand 2000, S. 142–144 (mit älterer Literatur).

⁴⁴ Fra Dolcino prophezeite, Bonifaz, der sich mit seinen Bildwerken so weit erhoben habe, würde von Gott wie eine Säule zu Boden gestürzt werden.

⁴⁵ Zu den Bildwerken am französischen Hof siehe Bernd Carqué: Non erat homo, nec bestia, sed imago. Vollplastische Bildwerke am Hof Philipps IV. von Frankreich und die Medialität der Gattung, in: Otto Gerhard Oexle / Michail A. Bojcov (Hrsg.): Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit. Byzanz – Okzident – Rußland (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 226), Göttingen 2007, S. 187–241.

⁴⁶ Christoph Dohmen: Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament (Bonner biblische Beiträge; 62), Frankfurt am Main 1987; Peter Seiler: Die Idolatrieanklage im Prozeß gegen Bonifaz VIII., in: Philine Helas [et al.] (Hrsg.): Bild-Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, S. 353–374; Camille: The Gothic Idol (Anm. 38), S. 277–279.

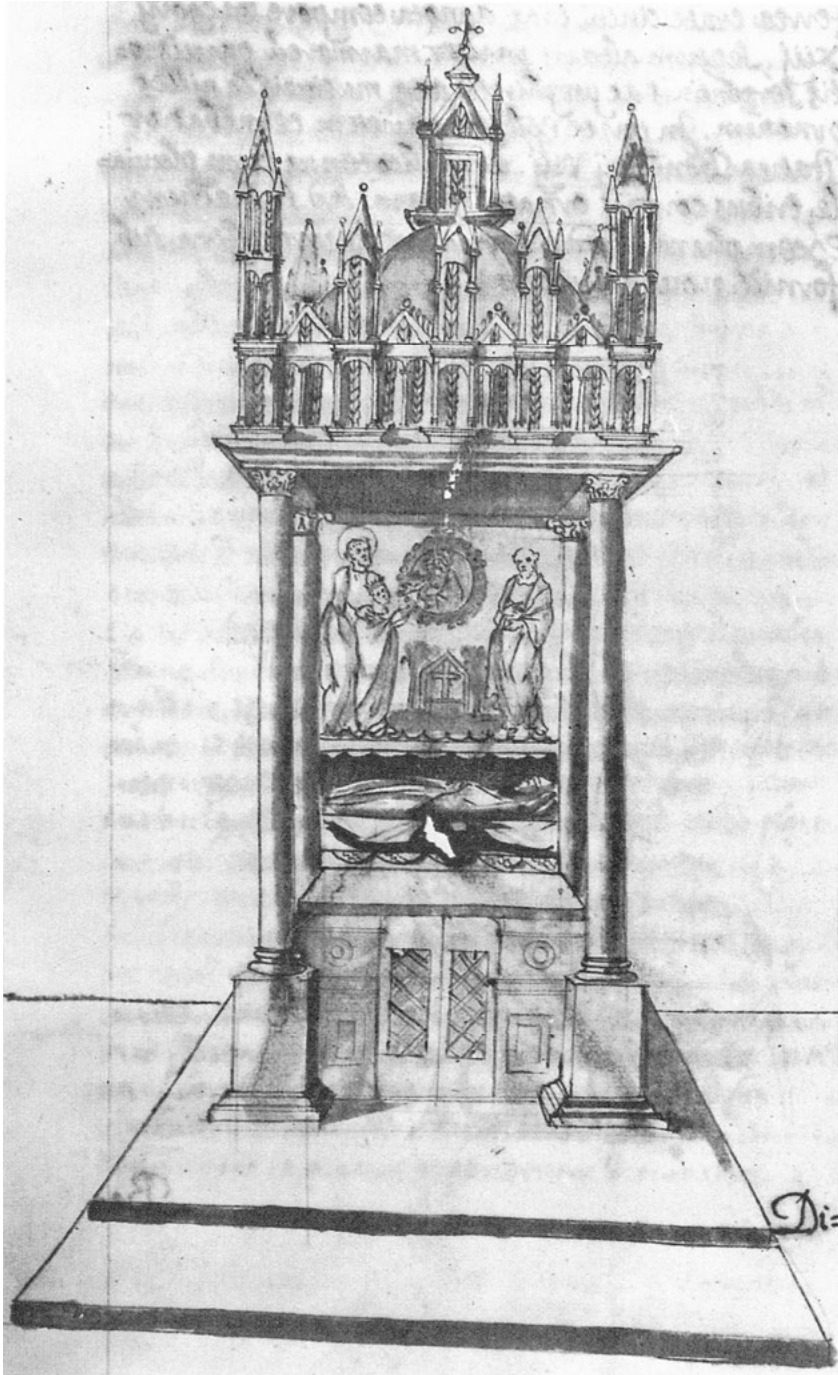


Abb. 8: Grabmonument des Papstes Bonifaz VIII. an der Eingangswand der alten Peterskirche in Rom: Zeichnung von Domenico Tasselli da Lugo, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 2733, f. 8v.

seiner Reise durch die Auvergne eine vergoldete Statue des Heiligen Gerald mit paganen Mars- und Jupiterfiguren und die als wundertätig geltende goldene Figur der Heiligen Fides von Conques mit dem Bildnis einer paganen Göttin.⁴⁷ War eine goldene Statue nicht einmal einem (wundertätigen) Heiligen gewidmet, wie in unserem Falle, so lag der Vorwurf der Idolatrie mit Verweis auf die in Tempeln aufgestellten, goldenen Statuen antiker Götter und römischer Kaiser geradezu auf der Hand.

Es stellt sich deshalb die Frage, warum sich der Papst mit seiner ‚*imago*‘ in diesen umstrittenen Grenzbereich von moralischer Angemessenheit vorgewagt hat? Ernst Kantorowicz und Agostino Paravicini Bagliani haben die symbolische Bedeutung des Körpers des Königs und des Körpers des Papstes innerhalb der verschiedenen spätmittelalterlichen Herrschaftstheorien herausgearbeitet. Demzufolge vertrat Bonifaz VIII. eine theokratische Vorstellung vom Papsttum, die zwar auf älterem päpstlichen Schrifttum (Gelasius I. und Innozenz III.) basierte, die aber vor dem Hintergrund der politischen Konflikte mit dem französischen König mit neuer Vehemenz vorgetragen und in der berühmten Bulle „Unam Sanctam“ (von 1302/1303) zusammengefasst wurde.⁴⁸ Darin ist festgehalten, dass die universale Kirche (und darunter sind seit Thomas von Aquin sowohl die einzelnen Christen als Mitglieder der Kirche, als auch der juristische, administrative und ökonomische Apparat der Kirchenverwaltung, also die Kirche als politische Körperschaft zu verstehen) einen einzigen mystischen Körper ‚*corpus mysticum*‘ habe und deshalb auch nur ein einziges Haupt, nämlich den Papst als Stellvertreter Christi auf Erden, haben kann. Dessen Autorität sei sowohl geistlicher, als auch weltlicher Natur. Zwar könne die weltliche Gewalt von Königen ausgeübt werden, doch nur durch Autorisierung und in Abstimmung mit dem Oberhaupt der Kirche.⁴⁹ In unmissverständlicher Art hat Bonifaz VIII. seinen allen anderen Personen übergeordneten Herrschaftsanspruch gegenüber den Botschaftern Albrechts I. von Habsburg angeblich auf die Formel gebracht: „Ego sum Caesar, ego sum imperator“.⁵⁰ Dementsprechend dürfte ihm selbst eine an antike kaiserliche Goldstatuen erinnernde päpstliche Ehrenstatue durchaus angemessen erschienen sein. Dies umso mehr, als sie während des ersten Heiligen Jahres 1300, also auf dem Höhepunkt seiner Macht und seiner allgemeinen Hochschätzung entstanden ist.

⁴⁷ Beate Fricke: *Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, München 2007, passim, besonders S. 165–247.

⁴⁸ Karl Ubl: Die Genese der Bulle *Unam sanctam*. Anlass, Vorlagen, Intention, in: Martin Kaufhold (Hrsg.): *Politische Reflexion in der Welt des späten Mittelalters. Festschrift für Jürgen Miethke* (Studies in Medieval and Reformation Traditions; 103), Leiden 2004, S. 129–149.

⁴⁹ Werner Goetz: *Zwei-Schwerter-Lehre*, in: *Lexikon des Mittelalters* 9, Stuttgart/Weimar 1998, Sp. 725–726.

⁵⁰ Friedrich Wilhelm Barthold: *Der Römerzug König Heinrichs von Lützelburg*, Bd. 1, Königsberg 1830, S. 103.

Der päpstlichen Herrschaftstheorie zufolge repräsentierten die Statuen daher nicht nur die individuelle Person Bonifaz' VIII. (alias Benedetto Caetani), sondern sie galten dem Oberhaupt der Kirche als christlicher Gemeinschaft und als politischer Körperschaft. Im Selbstverständnis von Bonifaz VIII. besaßen sie folglich immer auch eine staatspolitische Dimension. Außerhalb eines religiösen Aufstellungskontextes, wie in Bologna, stand diese sogar prononciert im Vordergrund. In jedem Fall wurde sie durch die Insignien wie Tiara, Schlüssel oder auch durch den Thron, die gemeinsam auf die päpstliche *plenitudo potestatis* verweisen, wirksam zur Geltung gebracht. Da die päpstlichen Ehrenmonumente Verweise auf die jeweils konkreten Anlässe, die zu ihrer Errichtung geführt hatten, in der Regel erstaunlicherweise vermissen lassen, verstärkt sich der Eindruck, sie seien allesamt gezielt uniform und allgemein gehalten, denn auf diese Weise konnten sie besonders nachdrücklich auf die zentrale Idee des Papstes als höchstem Repräsentanten des ‚*corpus mysticum*‘ Kirche verweisen. Dies wird durch die erstaunlich einheitliche päpstliche Ikonographie unterstrichen, die erstmals mit den Statuen des Bonifaz ihre formelhafte und ihre zukunftsweisende Ausprägung fand.

In der medialen Sanktifizierung, die Bonifaz mit manchen seiner Standbilder anscheinend bewusst angestrebt hat, ist ein neuartiges Mittel zu erkennen, das wir als eine spezielle Form von (nicht kämpferischer) Herrscherheroisierung verstehen können. Zu den traditionellen Aufgaben eines Herrschers gehörten die Wahrung beziehungsweise die Herstellung von Frieden und Recht. Gerade Handlungen, die zu diesem Aufgabenfeld gehörten, waren in Amiens, Bologna, Padua und anderenorts Anlass für die Errichtung von Statuen, die aufgrund ihrer Materialität in besonderer Weise die Vorstellung von Heiligkeit evozierten. In diesem Zusammenhang ist auch eine Münze Bonifaz' VIII. aufschlussreich, die auf dem Avers den Papst in Pontifikalgewandung mit Tiara nach antiker Sitte im Profilbild zeigt und auf dem Revers die Himmelspforte mit einer Christusbüste darüber (Abb. 9). Die Beischrift „IUSTI ENTRABUNT PER EAM“ erläutert, dass (nur) die Gerechten durch sie eintreten werden.

Natürlich war Bonifaz' Herrschaftsanspruch von größter politischer Brisanz, denn der französische König, der selbst als Lehnsherr dreier Könige (von England, Navarra und Sizilien) eine selbstbewusste Spitzenstellung einnahm und der den Ausbau der zentralistischen Monarchie energisch vorantrieb, wollte sich dem Papst keinesfalls unterordnen. Er favorisierte deshalb ein dualistisches Legitimationskonzept, bei dem der weltliche Herrscher ebenfalls unmittelbar zu Gott und somit parallel zum Papst auf einer Ebene stünde (ausgeführt im „Defensor Pacis“ des Marsilio von Padua, der 1324 in Paris verfertigt wurde). Zudem nahm der König für sich in Anspruch den französischen Klerus und somit einen Kernbestand des ‚*corpus mysticum*‘ besteuern zu können.

Die daraus resultierenden Auseinandersetzungen kulminierten schließlich 1303 in der vom Papst vorbereiteten Exkommunikation Philipps des Schönen. Ein gefährlicher Akt, den der König nur zu vereiteln wusste, indem er durch Philipp von

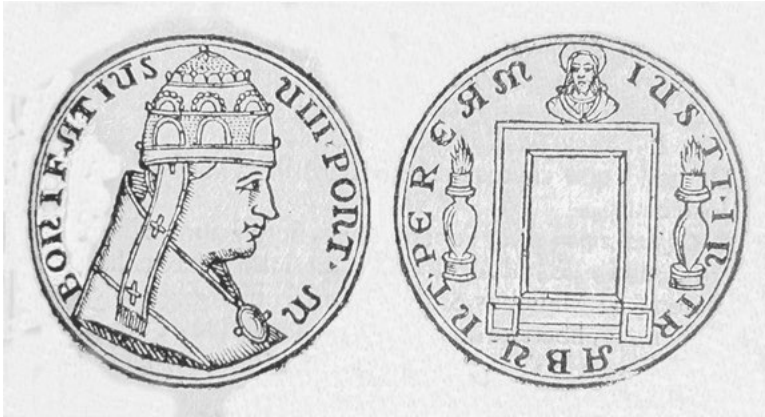


Abb. 9: Münze Bonifaz VIII: Kupferstich in Alfons Chacon: *Vitae et Res Gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium*, Rom ²1677, Sp. 305). Umschrift um die Himmelspforte: „IUSTI ENTRABUNT PER EAM“ [„(Nur) die Gerechten werden durch sie eintreten“].

Nogaret das berühmte Attentat organisierte, in dessen Folge der Papst bald starb.⁵¹ Doch damit nicht genug: Postum strengte der König einen politisch motivierten Häresie-Prozess gegen Bonifaz VIII. an, um ihn nachhaltig zu dämonisieren. Dieser Prozess ist durch Clemens Sommer und Tilman Schmidt gut aufgearbeitet.⁵² Unter den zwanzig Anklagepunkten stand – neben gewichtigen Anschuldigungen wie Häresie, Simonie, Illegitimität und Ähnliches – an achter Stelle der Vorwurf der Idolatrie. In diesem Punkt reagierte die französische Krone unmittelbar auf die Bildnispolitik des Papstes. Stellvertretend für andere Figuren werden die beiden Bonifazstatuen über den Stadttoren von Orvieto ausdrücklich erwähnt, da in der Antike angeblich heidnische Idole an solchen Stellen gestanden hätten. Die Bologneser Statue wird in der Anklageschrift erstaunlicherweise nicht genannt, möglicherweise weil sie den Verfassern in ihrer konkreten Ausgestaltung nicht bekannt war. Der Hauptvorwurf machte sich aber an noch brisanteren Figuren des Papstes fest, die sich obendrein im Kerngebiet des französischen Herrschaftsbereiches befanden. Es waren die eingangs erwähnten Silberstatuetten beziehungsweise die vergoldeten Silberstatuetten, die auf den Hochaltären der Kathedralen von Reims und Amiens aufgestellt wurden und als juristische Zeichen an die durch höchste Instanz beigelegten Konflikte erinnerten. Die Kosten hierfür waren beträchtlich: Im ersten Falle musste Silber im Gewicht von 500 *livres tournois* verarbeitet werden, im zweiten Fall sogar 1000 *livres paris* und die Figuren waren obendrein zu vergolden. Auch wurde bestimmt, dass die Statuen weder

⁵¹ Kaspar Elm: Das Attentat von Anagni. Der Überfall auf Papst Bonifaz VIII. am 7. September 1303, in: Alexander Demandt (Hrsg.): *Das Attentat in der Geschichte*, Köln 1996, S. 91–105.

⁵² Sommer: *Die Anklage der Idolatrie* (Anm. 16); Schmidt: *Der Bonifaz-Prozess* (Anm. 16).

verkauft, noch verpfändet werden konnten. In beiden Fällen war Benedetto Caetani an dem Befehl der Sühneleistung maßgeblich beteiligt. Im ersten Fall, im Jahre 1290, noch als Kardinallegat des Papstes Nikolaus IV., zusammen mit dem Kardinal Gerardo Bianchi aus Parma. Deshalb waren in Reims Statuen dieser beiden Kardinäle anzufertigen, die aber ekklesiologisch als *pars corporis papae*, als Stellvertreter des Papstes im Sinne der Verkörperung der Kirche zu verstehen waren.⁵³ Im zweiten Fall von 1301 war er dann selbst Papst, weshalb er eine Kombination aus Papstfigur, als Oberhaupt der Kirche und Stellvertreter Christi, sowie einer Madonnenstatue, als Symbol der Kirche, anordnete. Paravicini Bagliani hat wohl zu Recht vermutet, dass schon im ersten Fall Bonifaz, damals noch als Kardinal, Anstifter für das Projekt der Silberstatuetten war. Eine Annahme, die meines Erachtens dahingehend zu erweitern ist, dass die früheste überhaupt nachweisbare Statue eines amtierenden Papstes vermutlich ebenfalls von Benedetto Caetani (alias Bonifaz VIII.) initiiert wurde. Es handelte sich dabei um die vermutlich im Frühjahr/Sommer 1280 am Hafen von Ancona errichtete, während der Französischen Revolution zerstörte Steinfigur Nikolaus' III. (1277–1280). Auch sie besaß einen analogen juristischen Hintergrund. Der Papst vermittelte nämlich in dem 1276 ausgebrochenen Seekrieg zwischen Venedig und Ancona einen für die Stadt vorteilhaften Frieden und wurde zum Dank dafür mit der Figur geehrt.⁵⁴ Der Vorgang und die darin zum Ausdruck kommenden Vorstellungen von Bildrecht sind den späteren Statuensetzungen von Bonifaz VIII. so ähnlich, dass man auch in diesem frühesten Beispiel seine ‚persönliche Handschrift‘ erkennen möchte – zumal er Sekretär Nikolaus' III. gewesen ist.

Zurück zu den Silberfiguren: Sie waren wie Heiligenstatuetten aus kostbarem Material gefertigt und mussten während der Hochmesse auf den Altären aufgestellt werden. Somit standen sie tatsächlich an Orten, an denen auch Heilige in ähnlicher Form verehrt wurden. Obwohl sie eindeutig einen juristischen Ursprung hatten, der am Hof auch bekannt war, war ihr Aufstellungskontext so ambivalent, dass sich der Vorwurf der Idolatrie, das heißt der Anbetung eines Götzenbildes, an ihnen, auch wider besseres Wissen, besonders plausibel begründen ließ. Der Häresie-Prozess verlief jedoch schließlich im Sande und wurde 1312 als Officialverfahren ergebnislos abgebrochen. Die vom König angestrebte *damnatio memoriae* des Papstes unterblieb, doch hat der Idolatrievorwurf deutliche kulturgeschichtliche Spuren hinterlassen: So sind nach Bonifaz VIII. überhaupt nur noch vereinzelte Projekte für Papstmonumente in der Diskussion gewesen. Keines davon wurde realisiert und soweit die Quellen erkennen lassen, bewegten sie sich hinsichtlich des Materials und der Aufstellungsorte, anders als die Bonifazstatuen, wieder in unumstrittenen konventionellen Bahnen.⁵⁵ Bis tat-

⁵³ Paravicini Bagliani: Boniface VIII and his Self-Representation (Anm. 16), S. 404–416, besonders S. 405.

⁵⁴ Ladner: Die Papstbildnisse (Anm. 6), S. 226.

⁵⁵ Zu diesen Denkmälern: Cassidy: Politics, Civic Ideals and Sculpture (Anm. 9), S. 210–211.

sächlich wieder päpstliche Ehrenstatuen an öffentlichen profanen Orten errichtet wurden, dauerte es noch ungefähr 200 Jahre, womit wir zu den eingangs genannten Standbildern der Hochrenaissance zurückgekommen wären (Abb. 2). Treibende Kraft war dabei mit Julius II. (1503–1513) übrigens erneut ein Jurist auf dem Papstthron.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Istituzione Bologna Musei / Area Arte Antica.
Abb. 2: Ugo Muccini: Painting, Sculpture and Architecture in Palazzo Vecchio of Florence, Florenz, 1997, S. 65.
Abb. 3: Francis Haskell / Nicholas Penny: Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven 1981, Kat. Nr. 45.
Abb. 4, 5, 6, 9: Hans W. Hubert.
Abb. 7: Alessandro Caretta: La cattedrale di Lodi, Lodi 1966, S. 164.
Abb. 8: Giacomo Grimaldi: Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini latino 2733 (Codices e Vaticanis selecti; 32), hrsg. von Reto Niggli, Vatikanstadt 1972.



Abb. 1: Karl der Kühne: Porträtmedaille von Giovanni di Candida, Avers und Revers, Bronze, Durchmesser: 39 mm, um 1474, Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv. Nr. 8.547 bß.

Lorbeer, Vlies und Feuerstahl

Antikenrezeption als Herrscherheroisierung – die Bildpolitik der Herzöge von Burgund

Birgit Studt

Um das Jahr 1474 schuf Giovanni di Candida eine Porträtmedaille auf Karl den Kühnen, den vierten und letzten der Herzöge von Burgund, die aus einer Seitenlinie des französischen Königshauses der Valois kamen. Die Vorderseite dieser Medaille ist in klassischem Stil gehalten. Die Umschrift „DVX KAROLVS - BVRGVNDVS“ am Rand in Versalien mit Namen und Titel verweist auf den Porträtierten. Der nach rechts gewendete Kopf mit kurzen Haaren trägt einen Lorbeerkranz, der nackte Halsansatz ist in drei Bögen gestaltet. Die Rückseite ist in einem anderen Stil gehalten. In der Mitte stehen oberhalb beziehungsweise unterhalb von Bildzeichen horizontal zwei Inschriften: „Je l'ai emprins“ und darunter: „Bien en aviengne“. Zusammen mit den bildlichen Zeichen sind dies die Devisen von Herzog Karl dem Kühnen und seiner dritten Ehefrau Margarethe von York. Die Übersetzung des Wahlspruchs in der ersten Zeile lautet: „Ich habe es gewagt“. Er wird in der zweiten Zeile dialogisch beantwortet mit dem Wunsch „Gutes möge daraus kommen“. Die bildlichen Elemente der Rückseite zeigen in der Mitte einen gehörnten Widder; links und rechts davon zwei gegeneinander gestellte Gegenstände, die an den Außenseiten jeweils einen ausstrahlenden Punkt haben. Die beiden spiegelbildlich angeordneten Gegenstände werden durch eine Inschrift bezeichnet: „AVREVM“ (links) und „VELLVS“ (rechts), das heißt „Goldenes Vlies“. Bild und Textzeichen sind umgeben von Flämmchen oder Funken und eingerahmt von einem Blätterkranz.

Ehe die Symbolik der Devisen aufgelöst wird, ist zunächst die sehr unterschiedliche Gestaltung von Avers und Revers festzustellen. Während vorn der lorbeerbekränzte Kopf mit der lateinischen Umschrift antike Vorbilder zitiert, erscheint die Rückseite mit den französischen Devisen zeitgenössisch-spätmittelalterlich. Der Lorbeerkranz galt in der Antike als Ehrenzeichen für Sieger, in Rom war er Symbol des erfolgreichen, triumphierenden Feldherrn und Insignie der Kaiser. Seine Aufnahme in das Porträt eines spätmittelalterlichen Herzogs, der sich im Gestus eines antiken Imperators zeigt, verweist offensichtlich auf nicht ganz gewöhnliche fürstliche Ambitionen, für welche die Antike als Vorbild dient.

Die Bildzeichen auf der Rückseite stammen aus der burgundischen Symboltradition, die ungefähr seit 1400 von den herzoglichen Vorgängern Karls des Kühnen entwickelt worden ist: Der Widder verweist auf das bekannte Emblem des Ritterordens vom Goldenen Vlies, das durch die Inschrift in den beiden B-förmigen Gegenständen explizit genannt wird. In der Ideologie des Ordens vom

Goldenen Vlies, der 1430 von Karls Vater, Herzog Philipp dem Guten, gegründet worden ist, werden Elemente der antiken Mythologie mit Anspielungen auf das Rittertum und den Kreuzzugsgedanken verbunden.¹ Schwieriger hingegen und weiter zurück reicht die Symboltradition, die mit den beiden anderen dargestellten Objekten verbunden ist. Sie werden mit einem Feuerstahl identifiziert, dessen Griff aus einem B geformt ist, das für Burgund steht. Die beiden Feuerstähle berühren an den langen Seiten jeweils einen Feuerstein, der Funken und Flammen wirft. Diese ziemlich einzigartige Symbolik könnte für die glanzvolle Ausstrahlung des Trägers der Devise stehen; diese Assoziation stellt sich jedenfalls sofort ein.²

Eine einzige Medaille mit zwei sehr verschiedenen Stilen und Themen – die eine Seite geprägt durch Antikenrezeption im Stil der italienischen Renaissance, die andere durch direkte Zitate aus dem spätmittelalterlichen Symbolhaushalt der burgundischen Vorgänger und Vorfahren Karls des Kühnen. Dies ist typisch für die hybriden Formen der symbolischen Repräsentation, die der niederländische Historiker Johan Huizinga 1919 im „Herbst des Mittelalters“ beschrieben hat, jenem großen Gemälde der spätmittelalterlichen burgundischen Hof- und Adelskultur.³ Huizinga hat diese Kultur allerdings als späte Blüte einer dem Untergang geweihten feudalen Adelsgesellschaft verurteilt, deren Strukturen letztlich einer modernen, rationalen monarchisch-staatlichen Herrschaftsform hätten weichen müssen. Das von ihm dicht beschriebene prachtvolle, von ritterlichen Idealvorstellungen inspirierte Hofleben und den medialen Reichtum seiner bildlichen, literarischen und kunsthandwerklichen Objekte – von prachtvoll illuminierten Handschriften, über Bildteppiche, kostbare Kleidung und Schmuckstücke bis hin zu Tafelschmuck und ephemeren Architekturen für Empfänge und Feste – hat er als überladenen, bizarren, auf jeden Fall aber dysfunktionalen Glanz eines absterbenden Gesellschaftsentwurfs gedeutet.⁴ Dies resultiert letztlich aus Huizingas klassizistisch ge-

¹ Zur Gründung und zur Ideologie des Ordens vom Goldenen Vlies vgl. D'Arcy J. D. Boulton: *The Knights of the Crown. The Monarchical Orders of Knighthood in Later Medieval Europe, 1325–1520*, Woodbridge 1987, Kap. 13, besonders S. 373–374, S. 394–395; Ders.: *The Order of the Golden Fleece and the Creation of Burgundian National Identity*, in: D'Arcy J. D. Boulton / Jan R. Veenstra (Hrsg.): *The Ideology of Burgundy. The Promotion of National Consciousness, 1364–1565*, Leiden [u.a.] 2006, S. 21–97.

² Zur Ikonographie vgl. Renate Holzschuh-Hofer: *Feuereisen im Dienst politischer Propaganda von Burgund bis Habsburg. Zur Entwicklung der Symbolik des Ordens vom Goldenen Vlies von Herzog Philipp dem Guten bis Kaiser Ferdinand I.*, in: *RIHA Journal* 6, 2010, <http://www.riha-journal.org/articles/2010/holzschuh-hofer-feuereisen-im-dienst-politischer-propaganda>, 20. Juni 2015.

³ Johan Huizinga: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden* (Kröners Taschenausgabe; 204), Stuttgart 122006.

⁴ Vgl. Klaus Oschema: *Repräsentation im spätmittelalterlichen Burgund – Experimentierfeld, Modell, Vollendung?*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 32, 2005, S. 71–99, besonders S. 75.

prägtem normativen Renaissancebegriff, als dessen Gegenseite in seinem Entwurf ein sehr „herbstliches“, tendenziell „primitives“ Spätmittelalter fungierte.⁵ Mit dieser solcherart konnotierten vermeintlichen Zäsur zwischen Mittelalter und Neuzeit werden allerdings die engen kulturellen und politischen Austauschbeziehungen zwischen Italien und Burgund verdeckt, von denen auch die Medaille zeugt.

Hinzu kommt noch eine weitere Vorüberlegung, die den spezifischen medialen Status von Objekten der Sachkultur im Rahmen der höfischen Repräsentation betrifft. Besonders im spätmittelalterlichen Burgund konzentrierte sich die Repräsentation der Herzöge nicht so sehr auf monumentale Formen, sie investierten vielmehr massiv vor allem in kleinere Mediengenres, die auf ubiquitäre Sichtbarkeit angelegt waren. Im mobilen Schatz dienten sie als „portable Propaganda“ – so lautet der Titel einer Untersuchung zu den burgundischen Bildteppichen⁶ –, oder genauer als politisches Prestigeinstrument, um das herzogliche Image im Alltag zu einem säkularen Mythos fürstlicher Herrschaft zu erhöhen.⁷ Dabei durchdrangen sich die verschiedenen Formen ihres Gebrauchs. Der burgundische Hof entfaltete eine große Kreativität bei der Inszenierung von Kunstwerken und der Steuerung ihrer Rezeption. Die höfischen und städtischen Eliten waren in dieser performativen Kultur fürstlicher Repräsentation sowohl Adressaten als auch Akteure, weil diese Kunstobjekte zugleich ihrer eigenen Selbstvergewisserung dienten, denn sie visualisierten stets auch ihre Traditionen, Werte und Normen. Eine wichtige Rolle in diesem Zusammenhang spielten die fluiden Phänomene individualisierender Zeichen, insbesondere die Orden und Devisen, die nach englischem Vorbild im frankoburgundischen Raum seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert verbreitet waren.⁸

In einem ersten Schritt gilt es nun, die Repräsentationszeichen auf der Medaille Karls des Kühnen genauer aufzuschlüsseln und diese in den Kontext des burgundischen Symbolhaushalts einzuordnen, der durch das politische Denken der Burgunderherzöge geprägt war. Devisen bestehen nicht nur aus Text, sondern der Begriff bezeichnet einen ganzen semiotischen Komplex von Wort und Bild, der von einer Person oder Gruppe als Erkennungszeichen gewählt wurde. Eine Devise kann bis zu drei Bestandteile umfassen: ein sprachliches Motto oder Leitspruch, eine

⁵ Vgl. dazu die Einleitung von Birgit Franke und Barbara Welzel in Huizinga: Herbst des Mittelalters (Anm. 3).

⁶ Jeffrey Chipps Smith: Portable Propaganda – Tapestries as Princely Metaphors at the Courts of Philip the Good and Charles the Bold, in: Art Journal 48, Heft 2, 1989, S. 123–129. Zu diesem Bildmedium jetzt auch die Forschungen von Birgit Franke: Tapisserie – „portable grandeur“ und Medium der Erzählkunst, in: Birgit Franke / Barbara Welzel (Hrsg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, Berlin 1997, S. 121–139.

⁷ Vgl. Jean-Francois Lassalmonie: Le plus riche prince d'occident?, in: Werner Paravicini [et al.] (Hrsg.): La cour de Bourgogne et l'Europe. Le rayonnement et les limites d'un modèle culturel (Francia. Beihefte der Francia; 73), Ostfildern 2013, S. 63–82, besonders S. 82.

⁸ Vgl. Oschema: Repräsentation (Anm. 4), S. 84–85; insbesondere den neuen Forschungsüberblick bei Simona Slanička: Krieg der Zeichen. Die visuelle Politik Johanns ohne Furcht und der armagnakisch-burgundische Bürgerkrieg (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 182), Göttingen 2002, S. 29–50.

bildliche Figur und eine bestimmte Farbkombination.⁹ Simona Slanicka hat in ihrem Buch zur visuellen Politik des burgundischen Herzogs Johann Ohnefurcht im burgundisch-armagnakischen Bürgerkrieg zu Beginn des 15. Jahrhunderts auf die Rezeption der englischen Devisen- und Ordensmode hingewiesen. Hier wie auch anderswo auf dem Kontinent orientierte man sich am Vorbild des Hosenbandordens (Order of the Garter), den König Edward III. im Jahre 1348 gegründet hatte. Dieser hatte nach dem Modell der arthurischen Tafelrunde eine spezifische Symbolkombination für eine exklusive adlige Elite geschaffen. Wie ein zweiter König Artus lud er 24 tugendhafte Männer an seine Tafel mit der Absicht, die Adligen enger an seine Politik zu binden. Jedem Mitglied wurde bei der Aufnahme das Ordenszeichen, das Hosenband beziehungsweise genauer das Strumpfband, überreicht, das nach dem Tod des Trägers wieder eingezogen wurde.¹⁰

Auch Karl der Kühne war Mitglied des Hosenbandordens; 1469 war er von seinem Schwiegervater König Edward IV. in den Order of the Garter aufgenommen worden, nachdem er im Jahr zuvor Edward anlässlich seiner Heirat mit dessen Schwester, der englischen Prinzessin Margarethe von York, zum Ritter des Ordens vom Goldenen Vlies ernannt hatte. Erhalten ist nur noch eine Aquarellkopie des verlorenen Gürtels, den Karl der Kühne als Luxusvariante wohl bei seinem Hofgoldschmied Gerard Loyet in Auftrag gegeben hatte.¹¹ Sie reproduziert die Inschrift der Devise in goldgestickten Buchstaben und mit Goldfäden eingefassten Kristallen in der Mitte: „Honny soyt, quy mal y panse“; die Übersetzung des anglonormannischen Leitspruchs lautet „Beschämt sei, wer schlecht darüber denkt“.

Zur Zeit der Gründung des Hosenbandordens kamen in England auch Livreen auf, die einheitliche Kleidung, die eine adlige Gefolgschaft kennzeichnete. Während des Hundertjährigen Kriegs, zugleich einer Zeit intensiven kulturellen Austausches, übernahm der französische Adel dieses Modell. Diese neuartigen paraheraldischen Zeichen zielten auf die Vervielfältigung der herrschaftlichen Repräsentationssysteme beziehungsweise der adligen Herrschaftszeichen überhaupt. Man konnte nun mehrere Devisen gleichzeitig führen und anlass- oder situationsgebundene unterschiedliche Chiffren wählen (bei Turnier oder Hochzeit, als Zeichen des Parteiwechsels oder als persönliches Bekenntnis).¹² Außerdem ließen sich Devisen mit ‚lebensechten‘ Porträts, sei es auf Miniaturen, Tafelbildern oder eben auch auf Medaillen, kombinieren und als Identitätsträger nutzen. Neben

⁹ Vgl. Slanicka: *Krieg der Zeichen* (Anm. 8), S. 30–31; D’Arcy J. D. Boulton: *Insignia of Power. The Use of Heraldic and Paraheraldic Devices by Italian Princes, c. 1350–1500*, in: Charles M. Rosenberg (Hrsg.): *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy, 1250–1500* (Notre Dame Conferences in Medieval Studies; 2), Notre Dame [u.a.] 1990, S. 102–127.

¹⁰ Vgl. Slanicka: *Krieg der Zeichen* (Anm. 8), S. 34–37. Zum Order of the Garter vgl. Boulton: *Knights* (Anm. 1).

¹¹ Abbildung in Susan Marti [et al.] (Hrsg.): *Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur* (Ausstellungskatalog Bern / Brügge), Stuttgart 2008, S. 279 Nr. 95.

¹² Vgl. Slanicka: *Krieg der Zeichen* (Anm. 8), S. 40–42.

der Vielförmigkeit war auch die Möglichkeit der nahezu unbegrenzten Vervielfältigung ein wesentliches Charakteristikum. Die burgundischen Herzöge pflegten etwa Schmuckstücke, Etais, Sättel, Jagdtaschen oder Spielbretter, die mit den Zeichen ihres Identitätsträgers markiert waren, als Neujahrsgeschenke an ihre Klientel zu vergeben.¹³ Auf diese Weise konnte praktisch jeder Raum, jeder Gegenstand, aber auch jede Person mit der Herrschaftspräsenz besetzt werden.

Herzog Johann Ohnefurcht trieb die Entwicklung der burgundischen Devisen maßgeblich voran. Er brach mit dem Stil des höfischen Formenrepertoires, indem er nicht wie der französische König und seine hochrangigen Parteigänger ein edles Tier als heraldische Zeichen, etwa einen Hirschen, Bären oder Schwäne, und zwar in einer großen Variationsbreite, sondern ein schlichtes Handwerkszeug, den Hobel, als einziges und damit privilegiertes Ausdrucksmittel seines politischen Selbstverständnisses wählte. Das Bild des Hobels, bei dessen Gebrauch Späne flogen, sollte für die laufende Korrektur von Missständen und Auswüchsen verstanden werden. Damit symbolisierte der Hobel das politische Programm Ohnefurchts als Antwort auf die monarchische Krise in der Regierungszeit Karls VI. Johann warb für die Reform der Verwaltung, des Steuersystems und eine neue gestärkte Außenwirkung des Königtums.¹⁴ Darüber hinaus wirkte der Hobel als „Echo“-Devise auf den orléanistischen Knotenstock, den das Haus Burgund nun abhobelte. Im Pariser Bürgerkrieg wählte die burgundische Partei in der Bevölkerung den Hobel als Parteiabzeichen, und Johann Ohnefurcht ließ das Hobelzeichen hundertfach auf Schmuckstücken vervielfältigen und an seine Gefolgsleute verschenken.¹⁵ Das abstrakte Zeichen des Hobels hatte Potenzial für weitere symbolische Aufladungen und ließ sich leicht mit weiteren, auch älteren Identitätssymbolen kombinieren. Ein solches war das Schrägkreuz des Heiligen Andreas, der seit dem Hochmittelalter als Patron Burgunds galt und auch von spätmittelalterlichen burgundischen Herzögen verehrt wurde, die durch die Schaffung neuer Legenden über die Missionsgebiete des Apostels und die Herkunft der Burgunder ihre ausgreifende Territorialpolitik legitimierten.¹⁶ Im Krieg diente das Andreaskreuz den burgundischen Truppen als Erkennungszeichen. In der Burgunderbeute, welche die Schweizer Eidgenossen in den Kriegen gegen Karl den Kühnen machten, ist ein gemalter Schild eines burgundischen Speerträgers erhalten. Es zeigt das rote Andreaskreuz als burgundisches Feldzeichen in

¹³ Jan Hirschbiegel: *Étrennes. Untersuchungen zum höfischen Geschenverkehr im spätmittelalterlichen Frankreich der Zeit König Karls VI. (1380–1422)* (Pariser historische Studien; 60), München 2003.

¹⁴ Vgl. Slanička: *Krieg der Zeichen* (Anm. 8), S. 191–209, mit Verweis auf die Darstellung des sägespannsprühenden Hobels in den Randleisten der Miniaturen einer Fürstenspiegelhandschrift Johann Ohnefurchts, dem „*Livre de l'information des princes*“ in der BR Brüssel, Ms. 9475, Abb. 15 a-d.

¹⁵ Vgl. Slanička: *Krieg der Zeichen* (Anm. 8), S. 233–235; Hirschbiegel: *Étrennes* (Anm. 13), S. 193.

¹⁶ Boulton: *The Order of the Golden Fleece* (Anm. 1), S. 66–71.



Abb. 2: Schild eines burgundischen Speerträgers mit rotem Andreas-Kreuz sowie Schlageisen, Feuersteinen und Flammen: Bern, Historisches Museum, Inv. Nr. 271.

Kombination mit jeweils einem Feuerstahl und -stein sowie Flammen in den vier Feldern (Abb. 2).¹⁷

Unter den Nachfolgern Johann Ohnfurchts waren Hobel und Andreaskreuz in das System der burgundischen Herrschaftszeichen integriert worden. Herzog Philipp der Gute entwickelte den Hobel zu einem Feuerstahl weiter, der in der Regel mit einem Feuerstein kombiniert wurde. Im Jahr 1421, zwei Jahre nach dem Tod seines Vaters, nutzte er diese Zeichen als seine persönliche Devise, oft ergänzt durch Funken, die aus dem Feuerstein nach allen Seiten züngeln. Erläutert wurde diese Symbolik durch das sprachliche Motto „Ante ferit quam flamma

¹⁷ Abbildung in Marti: Karl der Kühne (Anm. 11), S. 326 Nr. 139.

micet“ („Er schlägt, um die Flammen auflodern zu lassen“), das auf die sich ausbreitende Macht des Herzogs verweist. Diese Bilder wurden auch unter Karl dem Kühnen als Herrschaftszeichen benutzt, der damit dann seine persönliche Wortdevise kombinierte.¹⁸ Es gibt viele Überlieferungszeugnisse, die darauf schließen lassen, dass diese Herrschaftszeichen unter Karl dem Kühnen allgegenwärtig waren. Banner und Wimpel wurden mit dem Feuerstahl und -stein, Funken und Flammen verziert, Kleider und Pferdedecken damit bestickt. Sie markierten auch die repräsentativen Objekte des Herzogs: Handschriften, Möbel, Textilien wie Kleidung, Wandbehänge, Banktücher und Bodenbeläge, aber auch Tafelgeschirr und liturgische Gegenstände.¹⁹

Ein Beispiel für die politische Botschaft dieses Zeichengebrauchs ist eine Serie von Chormänteln, die alle in gleicher Weise mit dem Wappenschild, dem Feuerstahl und -stein sowie den jeweiligen Wappen der burgundischen Reichsteile geschmückt waren.²⁰ Bei ihrer gemeinsamen Nutzung in der Liturgie wurden die verschiedenen Herrschaften des Reiches visuell zusammengeführt. Das auf allen Stücken präsente Zeichen des Feuerstahls mit seinen Funken und Flämmchen symbolisierte die aufsteigende Macht der Burgunderherzöge, die ihren Herrschaftsbereich in alle Richtungen ausdehnten, führte den Betrachtern aber gleichzeitig auch die innere Integration dieses in historischer und politischer Hinsicht höchst heterogenen und nur durch die Herrschaft der Herzöge lose verbundenen Komplexes von Städten, Grafschaften und Herrschaften vor Augen.

Die Gründung des Ordens vom Goldenen Vlies im Jahre 1430 durch Herzog Philipp den Guten als neo-arthurischer Ritterorden nach dem Vorbild des Hosenbandordens lässt sich als Versuch deuten, den Eindruck eines im Innern unter der Idee des Rittertums politisch geeinten und nach außen machtvollen burgundischen Staates zu entwerfen. Bei der Aufnahme der exklusiven Zahl von zunächst nur dreißig Mitgliedern (denen der Herzogs zum einen als Ordensbruder, zum anderen aber auch als Souverän gegenübertrat) suchte Philipp, eine adlige und politisch loyale Elite aus möglichst allen Teilen seines Herrschaftsbereiches zu vereinigen. Die Ordensstatuten waren von der programmatischen Vorstellung geprägt, dass in ihm eine Auslese der besten Ritter des Landes versammelt sei, die durch außerordentliche kriegerische Tugenden legitimiert waren: „vaillance“ (Mut), „prouesse“ (Heldentum), „preudommie“ (Tapferkeit). Durch die Aufnahme in den Orden zeichnete der Fürst eine Gruppe von „gentilz hommes de noms et d’armes et sans reproche“ aus, von namhaften adligen Waffenträgern von tadelloser Herkunft und Lebensführung, die sich durch exzeptionelle Taten ausgezeichnet hatten. Gleichzeitig dienten die Ordensritter als Vorbild und Ansporn für andere,

¹⁸ Boulton: *The Order of the Golden Fleece* (Anm. 1), S. 71–77.

¹⁹ Vgl. etwa die Abbildungen Marti: *Karl der Kühne* (Anm. 11), S. 324 Nr. 135 (Fragment einer Kornettfahne); Taf. 34 zu Kat. Nr. 91, S. 276 (Stickereien auf dunklen Samtstoffen, möglicherweise früher als Pferdeüberwurf verwendet).

²⁰ Marti: *Karl der Kühne* (Anm. 11), Taf. 33 zu Kat. Nr. 92, S. 276–277.

„par leur vaillances“ ebenfalls nach Ehre zu streben und Aufnahme in den Orden zu erhoffen. Damit banden die Statuten einflussreiche Adlige als Mitglieder an die Person und das politische Regiment des Fürsten.²¹ In der symbolischen Repräsentation des Ordens wurden alle etablierten Elemente der burgundischen Devisen als Ideologie des Staates und seiner nationalen Traditionen zusammengeführt und institutionalisiert. Philipp stellte seinen Orden unter das Patronat des Heiligen Andreas und Marias. Als Devise des Ordens wählte er seinen Lieblingswahlspruch „aulture n'a(u)ray“ („Einen andern - Schutzheiligen als den heiligen Andreas - werde ich nicht haben“). Die Einheit des Ordens – oder besser die Verschmelzung des Ordens mit der Person des Souveräns – führte dazu, dass Karl der Kühne die Ordenssymbolik seines Vaters übernahm und als neuer Souverän lediglich sein persönliches Motto „Je l'ai empris“ („Ich habe es gewagt“) als neue Devise auf den Orden übertrug.

Das sichtbare Zeichen der Mitgliedschaft war die Ordenskette (Abb. 3).²² Die 31 Glieder der Collane bestehen aus ineinander verhakten goldenen Feuerstählen und -steinen, die in Form eines offenen B ineinandergefügt sind. Zugleich wurden diese bekannten Zeichen mit einem neuen Symbol verbunden, dem Widderfell beziehungsweise dem Vlies, das als Kleinod mit einem einfachen Ring von der Kette herabhängt. Das Vlies, exklusives Zeichen des Ordens, war das Symbol der ritterlichen Werte und Aktivitäten seiner Mitglieder. Der Mythos vom Goldenen Vlies stiftete eine – um es mit dem Begriff Hans Blumenbergs zu fassen – Postfiguration der edlen und tapferen Schar der Argonauten, die durch den griechischen Prinzen Jason angeführt wurden, um das berühmte Goldene Vlies des Königs von Kolchis zu erobern, der von einem Drachen bewacht wurde. Kolchis am Schwarzen Meer war ein Land von einiger Bedeutung für die Burgunderherzöge, denn es lag in der Nähe von Troja, wo die Franken und damit letztlich auch die frankoburgundischen Herrscher und ihr Volk ihre Herkunft suchten. Und es lag in der Nähe zu Konstantinopel, zu dessen Hilfe Herzog Philipp ein christliches Kreuzfahrerheer anzuführen hoffte. Die Argonautensage wurde im Spätmittelalter als Vorgeschichte der Zerstörung Trojas verstanden. Und die Ritter vom Goldenen Vlies wurden im Verständnis der Zeit lose sowohl mit den heroischen Trojanern als auch mit den ritterlichen Helden des Ersten Kreuzzugs zusammengebracht. Die bedeutendsten und tapfersten Vertreter – Hektor von Troja und Gottfried

²¹ Gert Melville: Rituelle Ostentation und pragmatische Inquisition. Zur Institutionalität des Ordens vom Goldenen Vlies, in: Heinz Duchhardt (Hrsg.): Im Spannungsfeld von Recht und Ritual. Soziale Kommunikation in Mittelalter und früher Neuzeit, Köln [u.a.] 1997, S. 215–271. Zitate aus den Statuten ebd., S. 220–221. Sonja Dünnebeil: Der Orden vom Goldenen Vlies und die Beherrschung des Adels. Karl als Herr oder Ordensbruder?, in: Klaus Oschema / Rainer C. Schwinges (Hrsg.): Karl der Kühne von Burgund: Fürst zwischen europäischem Adel und der Eidgenossenschaft, Zürich 2010, S. 171–183.

²² Marti: Karl der Kühne (Anm. 11), Taf. 3 zu Kat. Nr. 16, S. 189; vgl. auch Peter Niederhäuser: Der Orden vom Goldenen Vlies, in: Susan Marti [et al.] (Hrsg.): Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur (Ausstellungskatalog Bern / Brügge), Stuttgart 2008, S. 186–193, hier S. 186.



Abb. 3: Collane des Ordens vom Goldenen Vlies: Wien, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, Inv. Nr. XIV 263.

Bouillon, der Jerusalem eroberte –, wurden zu den Neun Guten Helden gezählt, die dem burgundischen Adel in vielen Bildmedien als Vorbilder vor Augen geführt wurden.²³

Bereits der erste burgundische Herzog Philipp der Kühne besaß seit 1393 zwei Tapisserien mit der Geschichte Jasons. Und in einem Saal im Schloss von Hesdin war ein Bilderzyklus der Argonautensage aufgebracht, die mithilfe eines Automaten, der Regen, Sturm und Donner erzeugen konnte, als abenteuerliche Meer-

²³ Vgl. Boulton: *The Order of the Golden Fleece* (Anm. 1), S. 78; zum Programm der Neun Guten Helden: Georg Scheibelreiter: *Höfisches Geschichtsverständnis. Neuf Preux und Neuf Preuses als Sinnbilder adeliger Weltsicht*, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 114, 2006, S. 251–288.

fahrt der ritterlichen Helden nach Kolchis dramatisch in Szene gesetzt wurde.²⁴ Im Jahre 1454 schließlich veranstaltete Philipp der Gute unter dem Eindruck der Eroberung von Konstantinopel durch die Türken in Lille das Fasanenfest, wo er vor dem versammelten Hochadel und städtischen Zuschauern, die auf Galerien das Festgeschehen verfolgen konnten, öffentlich sein Kreuzzugsgelübde ablegte. Dabei wurde eine Jason-Historie in drei Szenen aufgeführt, in denen Jason als mittelalterlicher Ritter und Alter Ego des Herzogs heldenhaft gegen zwei Stiere und einen Drachen kämpfte.²⁵

Unter Philipp dem Guten wurde das Ordenszeichen mit dem Goldenen Vlies in das gemalte Porträt aufgenommen. Es waren gerade die Mitglieder des Ordens vom Goldenen Vlies, die sich vorrangig dieses neuen Repräsentationsmediums bedienten. Die Porträts der Ordensmitglieder sind durch die Ähnlichkeit der Komposition gekennzeichnet, welche die abgebildeten Personen mit ihrer einheitlichen Kleidung und den goldenen Ketten zu einer gleichsam uniformierten Gruppe macht. Die hohen Adligen ließen sich von den flämischen Malern nach burgundischer Mode in schwarzer Gewandung porträtieren, vor deren dunklem Kontrast die Ordenskette besonders hervorleuchtet. Die heroische Symbolik der Collane strahlte auf ihre Träger zurück. Die Porträts wiederholen visuell das Konzept des Ritterordens, dessen Mitglieder die burgundische Elite und zugleich des Zentrum des fürstlichen Hofes bildeten. Die Collane, die nach den Statuten bei allen öffentlichen Auftritten getragen werden sollte, machte die Porträtierten zugleich zu Trägern der herrschaftlichen Zeichenmacht, die sich im fürstlichen Oberhaupt des Hofes und des Ordens verdichtete und von ihm als Quelle ausging.²⁶ Das Vorbild für diese Darstellungsform war das Porträt Philipps des Guten aus der Werkstatt Rogiers van der Weyden, das durch elegante Nüchternheit und den Verzicht auf jedes weitere Herrschaftszeichen wie Ornat oder Wappen besticht. Hiernach entwickelte sich das eigenständige Genre des Herrscherporträts, das einem sowohl in den Dedikationsbildern von Handschriften als auch auf den Tafelbildern begegnet, die für ein größeres Publikum gedacht waren.

Mit Ausnahme des Berliner Porträts Karls des Kühnen von Rogier van der Weyden (Abb. 4) handelt es sich bei den erhaltenen burgundischen Fürstenbildern um Kopien nach verlorenen Vorlagen. Seit der Regierungszeit Philipps des Guten wurden sie oft vervielfältigt und dienten als Stellvertreterbildnisse, vor allem aber als Erinnerungsgeschenke für politische Partner, treue Gefolgsleute oder erfolgreiche Diplomaten. Die Bildnistafeln sind weit überliefert, auch außerhalb

²⁴ Birgit Franke: Gesellschaftsspiele mit Automaten – „Merveilles“ in Hesdin, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 24, 1997, S. 135–158, besonders S. 141–144.

²⁵ Andrew Brown: Court and Civic Society in the Burgundian Low Countries, c.1420–1530 (Manchester Medieval Sources Series), Manchester [u.a.] 2007, S. 46–47; Birgit Franke: Feste, Turnier und städtische Einzüge, in: Birgit Franke / Barbara Welzel (Hrsg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, Berlin 1997, S. 65–84.

²⁶ Slanička, Krieg der Zeichen (Anm. 8), S. 329–331.



Abb. 4: Karl der Kühne: Ölgemälde von Rogier van der Weyden, um 1460, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

der burgundischen Territorien. Es befand sich etwa eine durch einen italienischen Maler angefertigte Kopie im Besitz eines Kaufmanns in Neapel.²⁷

Mit der italienischen Bildnistradition kam Karl der Kühne wiederum über den in Neapel geborenen Humanisten und Hobby-Medailleur Giovanni di Candida in Kontakt. Seit 1467 war dieser am burgundischen Hof als Sekretär und Diplomat tätig. Er führte für Karl den Kühnen mehrere Gesandtschaften nach Italien, aber auch nach Deutschland, wo Karl seit 1469 beharrlich seine Königspläne verfolgte. Wohl anlässlich einer jener diplomatischen oder kriegesischen Aktionen

²⁷ Vgl. Till-Holger Borchert: Das Bildnis Karls des Kühnen, in: Susan Marti [et al.] (Hrsg.): Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur (Ausstellungskatalog Bern / Brügge), Stuttgart 2008, S. 72–81 mit Abb. 53.

schuf Candida seine hybride Porträtmedaille, die Karl sowohl nach dem Muster antiker Herrscherdarstellungen als auch mithilfe der burgundischen Zeichentradition heroisiert.²⁸

Seit der Renaissance wurden Medaillen anlässlich besonderer Ereignisse oder zur Vergegenwärtigung von prominenten Personen geschaffen und stellten nach antiken Vorbildern die Persönlichkeit des Porträtierten in den Vordergrund. Als ‚Erfinder‘ gilt der italienische Maler Pisanello, der auf dem Konzil von Ferrara-Florenz 1438/39 den dort anwesenden byzantinischen Kaiser nach dem Vorbild hellenistischer oder römischer Münzen auf einer Medaille porträtierte. Nach diesem Vorbild ließen sich in den folgenden Jahrzehnten in Italien Herrscher, Adlige, aber auch Wissenschaftler und Künstler darstellen.²⁹ Giovanni di Candida verhalf der humanistischen Medaillenkultur nördlich der Alpen zum Durchbruch, als er während seiner Zeit in Burgund die wichtigsten Angehörigen aus dem Umfeld Karls des Kühnen porträtierte. Unter Karl sind mindestens vier Medaillen entstanden, die eine stilistische Einheit bilden. Neben der Medaille auf Karl den Kühnen³⁰ sind dies die auf Karls illegitimen Halbbruder Anton von Burgund,³¹ auf Karls *Valet de chambre* und ständigen Begleiter Jean le Tourneur³² und auf Karl und Maximilian von Österreich³³. Maximilian übernahm Candida nach dem Tod des Burgunderherzogs bei Nancy 1477 als Sekretär in seinen Hofstaat. Zu dieser Zeit entstand auch die Doppelmedaille auf Maximilian und seine Frau Maria von Burgund (Abb. 5).³⁴

Im Aufbau ähnelt die Medaille des Großbastards Anton von Burgund der seines Halbbruders Karl. Anton hat eine ähnliche Haartracht, trägt aber keinen Lorbeerkranz. Dieser blieb dem Fürsten vorbehalten. Die Rückseite der Medaille zeigt in einem Blätterkranz wiederum ein persönliches Motto und ein abgewandeltes Feuersymbol. Anton hat für seine Devise das Motto „Nul ne si frote“ („Niemand reibt sich ungestraft“) und einen Feuerkasten gewählt. Sie warnte jeden, sich mit dem stolzen Bastard anzulegen, der stets bereit war, mit sprühenden Funken wie denen aus dem Feuerstein zu antworten. Anton, seit 1451 Mitglied

²⁸ Vgl. Daniel Schmutz: Giovanni Candida – ein italienischer Medailleur am Hof Karls des Kühnen, in: Susan Marti [et al.] (Hrsg.): Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur (Ausstellungskatalog Bern / Brügge), Stuttgart 2008, S. 224–229.

²⁹ Zur Funktion von Medaillen als individuelle Memorialobjekte in der humanistischen Freundschaftskultur vgl. Stephen K. Scher (Hrsg.): The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance, London 1994, S. 121–122; Ulrich Pfisterer: Wettstreit der Köpfe und Künste. Repräsentation, Reproduktion und das neue Bildmedium der Medaille nördlich der Alpen, in: Walter Cupperi [et al.] (Hrsg.): Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen in der deutschen Renaissance (Ausstellung München 2013), Berlin/München 2013, S. 15–27.

³⁰ Marti: Karl der Kühne (Anm. 11), Nr. 53 d.

³¹ Ebd., S. 226–227 Nr. 53 e.

³² Ebd., Nr. 53 f.

³³ Ebd., Nr. 53 g.

³⁴ Ebd., Nr. 53 h.



Abb. 5: Anton von Burgund: Porträtmedaille von Giovanni di Candida, Avers und Revers, Silber, Durchmesser: 44 mm, vor 1477, Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett, Inv. Nr. 8.549 bß.

des Ordens vom Goldenen Vlies, trug die burgundische Politik wesentlich mit und nahm an praktisch jedem Feldzug seines Bruders teil.³⁵

Mit ihrer feurig-strahlenden mythologisch und historisch inspirierten Symbolik verwiesen die Porträtmedaillen Karls und seines Halbbruders auf die Ausstrahlung ihres Hofes und ihrer persönlichen Magnifizenz, auf heroische Kampfbereitschaft, ausgreifende Politik, ja imperialen Anspruch. Bezog sich die unter Herzog Philipp dem Guten entwickelte Symbolik des Ordens vom Goldenen Vlies noch auf das *imaginaire* der ritterlich-höfischen Kultur, in dem der ritterliche Fürst nach arthurischem Modell als *primus inter pares* inmitten des Kreises seiner tapferen Ritter agierte, erhob sich Karl der Kühne als Souverän über seine ritterlichen Ordensbrüder.³⁶ Er zielte auf einen individuellen Heroismus, der auf der Mitte einer Linie zwischen dem antiken und dem Herrscherideal der Renaissance lag.

Das zeigt die Medaille mit dem Porträt Karls des Kühnen sehr deutlich: Das Zeichenensemble der Rückseite setzt zwar die burgundische Zeichenpolitik fort, aber die Vorderseite spricht eine deutliche Sprache: Karl wollte als heroischer Herrscher wahrgenommen werden. Das zeigt seine Bildpolitik, in der die Medaille nur ein Teil des Medienensembles darstellt. Die von ihm in Auftrag gegebenen Bilder zeigen ihn in einer Position des Glanzes und der Stärke und als Repräsentanten einer expansiven Herrschaft. Unter dem Einfluss des Humanismus entwickelte Karl, gestützt auf neue Übersetzungen antiker Politiktheorie, sein Herrschaftsverständnis als autokratischer Souverän. Das politische Programm der Burgunderherzöge ist zwar nicht in systematischer Form überliefert, doch gibt es durchaus verstreute Hinweise, die gerade auf der Ebene der symbolischen Formen höfischer Repräsen-

³⁵ Vgl. Simona Slanička: Bastarde als Grenzgänger, Kreuzfahrer und Eroberer. Von der mittelalterlichen Alexanderrezeption bis zu Juan de Austria, in: Karin Gottschalk / Simona Slanička (Hrsg.): Bastarde (WerkstattGeschichte; 51), Essen 2009, S. 5–21, besonders S. 13–15, http://www.werkstattgeschichte.de/werkstatt_site/archiv/WG51_005-021_SLANICKA_GRENZGAENGER.pdf, 20. Juni 2015.

³⁶ Vgl. Dünnebeil: Orden (Anm. 21), S. 171–183.

tation liegen. Sie waren gespeist aus dem höfischen Diskurs über antike Helden und ihre Tugenden. Doch diese Helden vollbringen ihre Großtaten als vorbildliche Ritter in der Gewandung der frankoburgundischen Hofmode.

Die Wahl der Heldenfiguren, auf die in den Bildmedien des Hofes rekurriert wurde, um die Werte und Ideen der Herrscher zu symbolisieren, sind eine sehr spezifische Interpretation des mittelalterlichen Ritterideals. Während Philipp der Gute Übersetzungen von mittelalterlichen Texten zur antiken Geschichte, insbesondere zum Trojanischen Sagenkreis und der Alexandergeschichte schätzte, zeigte Karl der Kühne ein großes Interesse an den antiken Historikern. Die von ihm inspirierten Übersetzungen beruhten auf den antiken Texten, nicht auf zeitgenössischen literarischen Verarbeitungen.³⁷ Nach dem Zeugnis seiner Hofhistoriographen ließ sich Karl von seinem Kanzler allabendlich vor dem Zubettgehen zwei Stunden vor allem aus den Taten der Römer vorlesen, die sich in der Hauptsache mit dem Leben Cäsars beschäftigten.³⁸ Durch diese Erzählungen über die alten Feldherren und Kaiser, allen voran Alexander und Cäsar, ließ sich Karl bei seinen Versuchen inspirieren, seine Selbstwahrnehmung durch historische Selbstzuschreibungen zu inszenieren. „Ein letzter Alexander, ein zweiter Hektor, ein neuer Cäsar“, so ließ sich Karl der Kühne von seiner Umgebung anreden. Die Wahl der historischen Präfiguren ist nicht zufällig, sondern kündete von den weitreichenden herrschaftlichen Ambitionen der burgundischen Herzöge: Mit Bezugnahme auf Jason und die trojanischen Helden sollten deren ritterliche Taten im Kreuzzug, den Philipp des Guten anzuführen versprach, triumphal wiederholt werden, und durch seine Identifikation mit Herrschergestalten und militärischen Anführern der Antike ließ Karl der Kühne, der seine Reichsbildung und Königspläne mit aller Macht betrieb, seine kriegerischen und politischen Erfolge als Heldentaten erscheinen. Philippe de Commines erklärte die Ruhmsucht des Herzogs mit dessen Streben, denjenigen antiken Helden zu gleichen, von denen auch nach ihrem Tod weiter gesprochen werde.³⁹

Die von Karl in Auftrag gegebenen Texte wurden durch Eingriffe der Bearbeiter seinen politischen Bedürfnissen angepasst. Diese Umformung bezieht sich auch auf das Bildprogramm, mit dem die Prachthandschriften für den Herzog und die hohen Adligen in seiner Umgebung ausgestattet worden sind. Die Mi-

³⁷ Arjo Vanderjagt: *Classical Learning and the Building of Power at the Fifteenth Century Burgundian Court*, in: Jan Willem Drijvers (Hrsg.): *Centres of Learning: Learning and Location in Pre-Modern Europe and the Near East* (Brill's Studies in Intellectual History; 61), Leiden [u.a.] 1995, S. 267–277; Ders.: *Expropriating the Past. Tradition and Innovation in the Use of Texts in Fifteenth Century Burgundy*, in: Jan R. Veenstra / Rudolf Suntrup (Hrsg.): *Tradition and Innovation in an Era of Change* (Medieval to Early Modern Culture; 1), Frankfurt am Main [u.a.] 2001, S. 177–201.

³⁸ Vgl. Petra Ehm-Schmoeck: *Très invaincu Cesar – Antikenrezeption am burgundischen Hof unter Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen*, in: Rudolf Suntrup (Hrsg.): *The Mediation of Symbol in Late Medieval and Early Modern Times* (Medieval to Early Modern Culture; 5), Frankfurt am Main [u.a.] 2005, S. 275–295, hier S. 284 mit Anm. 32.

³⁹ Ebd., S. 275, S. 284.

niaturen nehmen deutlich auf die Person des Herzogs und seine Politik Bezug: Die Handschriften zeigen nur wenige höfische Episoden, dafür umso mehr Kriegsdarstellungen. Hier wird der siegreiche Herrscher in Rüstung bei der Eroberung von Städten gezeigt und wie er sich rastlos auf Kriegszügen verzehrt.

Das Publikum dieser Historien war unter den höfischen Eliten zu suchen. Die Widmungsbilder der Handschriften zeigen häufig kollektive Rezeptionssituationen: Bei der Werkübergabe an den Fürsten wird in der Regel auch eine Gruppe von hochrangigen Adligen, gekennzeichnet mit der Collane des Ordens vom Goldenen Vlies, ins Bild gesetzt, während der Autor aus der Handschrift vorliest.⁴⁰ Eine solche Bilddisposition visualisiert die Teilhabe der burgundischen Eliten am Herrschaftswissen und am politischen Konzept der Burgunderherzöge.

Während diese kostbaren Handschriften nur für eine kleine, exklusive Öffentlichkeit bestimmt waren und die prunkvollen Miniaturen nur gemeinsam mit wenigen betrachtet werden konnten, waren Tapisserien, die im Rahmen großer Feste oder bedeutender politischer Ereignisse gezeigt wurden, einem größeren Publikum zugänglich. Auch ihre Sujets waren von den Taten antiker Helden dominiert: Wir wissen von einer heute verlorenen sechsteiligen Alexander-Tapisserie.⁴¹ Und um 1470 ließ Karl eine Serie von Teppichen zur Geschichte Cäsars herstellen, für die auf entsprechende Handschriftenillustrationen der „Faits des Romains“ zurückgegriffen worden ist, aus denen sich Karl so gern vorlesen ließ. In den Miniaturen der Handschrift war der Typus des mächtigen Cäsar bereits vorgeprägt: Ausgestattet mit allen Attributen seines Vorrangs wie dem exklusiven weißen Pferd, erscheint er in Kämpfen und Turnieren als glänzender Sieger. Nach diesem Vorbild zeigen die Berner Cäsarenteppiche den siegreichen Helden, der allein dem Verrat zum Opfer fällt.⁴² Nicht zufällig trägt Cäsar bei seinem triumphalen Einzug in Rom eine lorbeerbekränzte Bügelkrone.

Die Tapisserien wurden dem Anlass entsprechend thematisch ausgewählt und gewannen dadurch eine zusätzliche inhaltliche Bedeutung. Sie spiegelten nicht nur durch ihre kostbare Materialität die Magnifizenz der Herzöge, sondern führten den Betrachtern auf eindrucksvolle Weise auch exemplarische Heldentaten vor Augen. Denn die burgundischen Bildteppiche waren oft durch Edelmetalle nobilitiert, die – wie die mit Gold- und Silberfäden gefertigten Roben und das Prunkgeschirr – bei Fackellicht und Kerzenschein eine eindrucksvolle Wirkung entfalteten. In der situativen Gegenüberstellung von lebensgroßem Bildpersonal und Fürst wurden dem Herzog heroische Tugenden und Herrscherqualitäten zugewiesen.⁴³ Von hier

⁴⁰ Marti: Karl der Kühne (Anm. 11), S. 43. Das Widmungsbild im Ms. 9242 der BR Brüssel zeigt die Übergabe einer Chronik an Herzog Philipp den Guten.

⁴¹ Erhalten sind lediglich sechs Zeichnungen mit der Geschichte Alexanders des Großen, die wohl als Vorbilder für Alexandertapisserien dienten; vgl. Marti: Karl der Kühne (Anm. 11), S. 307–310 Nr. 128.

⁴² Marti: Karl der Kühne (Anm. 11), S. 311–314 Nr. 129 a–d.

⁴³ Vgl. Birgit Franke: Der Heldenkosmos Karls des Kühnen, in: Susan Marti [et al.] (Hrsg.): Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur (Ausstellungskatalog Bern / Brügge),

aus war es nur noch ein kleiner Schritt zur historischen Anverwandlung der eigenen Person mit diesen heroischen Figuren. Martin Kintzinger deutet dieses alludierende Rollenspiel als Ausdruck von Karls programmatisch königsgleichem, wenn nicht sogar universalem Geltungsanspruch. Die Identifikation verlieh ihm und seiner Stellung eine epochale Selbstzuschreibung.⁴⁴

Eine vielleicht noch größere Öffentlichkeit erreichten Schauspiele, die anlässlich der feierlichen Einzüge der Herzöge in ihre Städte inszeniert wurden. An herausgehobenen Orten der Stadt ließen die Stadtoberen nach minutiösen Verhandlungen und Absprachen mit dem fürstlichen Hof lebende Bilder vor ephemeren Architekturaufbauten aufführen. In den szenischen Darstellungen wurde dem Fürsten allegorisch in der Nachfolge des *adventus* antiker Imperatoren gehuldigt. Bei den Hochzeitsfeierlichkeiten Karls des Kühnen mit Margarethe von York wurde 1468 in Brügge über drei Tage hinweg die Geschichte des Herkules und seiner 12 Taten als *entremetz mouvants* aufgeführt. Auch hier liegt der Verweischarakter des Heros auf den regierenden Fürsten auf der Hand und das Publikum konnte unschwer Bezüge herstellen zwischen Augenlust und einem tiefer gehenden Verständnis der politischen Botschaft.⁴⁵

Derartige Bezugnahmen auf die Antike entsprechen zwar der Tradition der herrscherlichen Selbstvergewisserung im Amt. Neuartig und für die selbstbewussten flandrischen Städte sicherlich nicht immer leicht erträglich war aber der stete Bezug auf die Position der fürstlichen Stärke in all diesen Darstellungen. Durch den potentiellen Realitätsbezug, den heroische Figuren aufgrund ihrer körperlichen Präsenz gegenüber nur allegorischen Darstellungen haben, da sie wie andere Menschen auch fühlen und leiden, kämpfen und sterben können, fällt es leichter, exemplarisches Verhalten und Taten nachzuahmen beziehungsweise einzufordern. Allerdings befördern heroische Figuren nicht unwidersprochen *imitatio* und Identifikation, sondern Heroisierungen sind stets Gegenstand und Ergebnisse hegemonialer Kämpfe. Die in den Städten gezeigten Heroen spielen die Rolle als Mediatoren im imaginären Dialog zwischen Herrscher und den städtischen Eliten, in dem die mit Bedacht gewählten historischen, mythischen und biblischen Figuren mit ambiguen Eigenschaften über genügend Zeichenmacht verfügten, auch sublime politische Botschaften zu apostrophieren.

Stuttgart 2008, S. 304–305; Dies.: Herrscher über Himmel und Erde: Alexander der Große und die Herzöge von Burgund, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 27, 2000, S. 121–169.

⁴⁴ Vgl. Martin Kintzinger: Caesar, der Staat und die Nation. Die Außenpolitik Karls des Kühnen, in: Klaus Oschema / Rainer Christoph Schwinges (Hrsg.): Karl der Kühne von Burgund: Fürst zwischen europäischem Adel und der Eidgenossenschaft, Zürich 2010, S. 124–152, besonders S. 130–132.

⁴⁵ Vgl. Elodie Lecuppre-Desjardin: La ville des cérémonies. Essai sur la communication politique dans les anciens Pays-Bas bourguignons, Turnhout 2004, S. 271–284; Ehm-Schmocks (Anm. 40), Très invaincu César, S. 279–280.

Die vorgestellten Beispiele aus der visuellen Politik der burgundischen Herzöge und ihre Medienkultur sollten aber deutlich gemacht haben: Am Hofe Karls des Kühnen hatte das genossenschaftliche Modell ausgedient, das den ritterlichen Helden als Identifikationsmuster und Vorbild für eine adlige Gruppenkultur zeigte. Die Schar der trojanischen Helden war durch die einzelne Herrscherfigur ersetzt worden, deren Heroisierung auf Vorbilder aus der Antike rekurrierte. Dieser Typus repräsentiert Kraft und Stärke eines Individuums, nicht mehr den Geist einer ritterlichen Gruppe.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Susan Marti [et al.] (Hrsg.): Karl der Kühne (1433–1477). Kunst, Krieg und Hofkultur (Ausstellungskatalog Bern / Brügge), Stuttgart 2008, S. 226, Nr. 53 d.
- Abb. 2: Ebd., S. 326, Nr. 139.
- Abb. 3: Ebd., Bildtaf. 3 zu Kat. Nr. 16, S. 189.
- Abb. 4: Ebd., S. 72.
- Abb. 5: Ebd., S. 226, Nr. 53 e.



Abb. 1: Girolamo Savonarola: ausgeschnittenes Porträtmedaillon, Kupferstich von Luca Ciamberlano, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. 2° 1120, vorderer Spiegel.

„Le sue immagini fanno in bronzo,
in oro, in cammei, in stampa ...“

Ein druckgrafisches Bildnis Savonarolas im Kampf um Destruktion und Sicherung seines Fortlebens

Felix Heinzer

Am 23. Mai 1498 wurde der Florentiner Dominikaner Girolamo Savonarola auf der Piazza della Signoria hingerichtet: für seine Anhänger ein Prophet und glühend verehrter Märtyrer, für seine religiösen und politischen Feinde ein gefährlicher Fanatiker und fundamentalistischer Eiferer, dessen Wirkung mit allen Mitteln zu unterbinden war. Zur Wirkung eines Helden gehören neben Gefolgschaft und Verherrlichung offenkundig auch Ablehnung und Widerstand, bei Savonarola im Übrigen bis hinein in die moderne Rezeptionsgeschichte.¹

Personalisierte Objekte

Unter der Signatur Cod. hist. 2° 1118, 14 verwahrt die Württembergische Landesbibliothek in Stuttgart als Teil einer Mappe mit kleineren Dokumenten zu Biographie und Kult des *frate* ein handschriftliches Zeugnis des späten 16. Jahrhunderts zur Geschichte seiner *cappa*. Gemeint ist der Mantel, den der Bußprediger während seiner Kerkerhaft getragen hatte, bevor ihm dieses zur dominikanischen Ordens-tracht gehörende Kleidungsstück vor der Hinrichtung abgenommen wurde.² Fünfundsiebzig Jahre später nun, nämlich am 22. September 1573 wird die *cappa*, die als kostbare Reliquie im Kreis von Savonarola-Anhängern zirkulierte, an das Dominikanerkloster Santa Maria Novella übergeben.³ Das ist insofern bemerkenswert, als damit gerade jener Konvent ins Blickfeld rückt, dessen Prior, Frau Sebastiano, Savonarola am Fuß des Scheiterhaufens das Ordensgewand ausgezogen hat-

¹ „The question who was Savonarola, a narrow-minded Dominican preacher, a late relic of the ‘dark’ Middle Ages who overshadowed the brightness of Renaissance Florence, or a representative of the true spirit of Renaissance and almost a national hero, has been discussed in the historiography at least since the mid-nineteenth century, but it has its roots even earlier, and in fact, it was part of the public dispute – for or against the preacher – held in Florence during the mid-1490s“, Amos Edelheit: Ficino, Pico and Savonarola. The Evolution of Humanist Theology 1461/2–1498 (The Medieval Mediterranean; 78), Leiden 2008, S. 370.

² Felix Heinzer: Manoscritti Savonaroliani a Stoccarda, in: Luciano Cinelli [et al.]: Crisi „mendicante“ e crisi della chiesa (Memorie Domenicane; N.S. 30), Pistoia 1999, S. 259–278, hier S. 270–271.

³ Druck und Kommentierung des Texts: Roberto Ridolfi: Gli Archivi de’ Gondi, in: La Bibliofilia 30, 1928, S. 81–119, hier S. 101–102.

te.⁴ Der Urheber des kurzen Textes, der 1581 verstorbene Prior des Konvents, Alessandro Capocchi,⁵ weist in seinem Bericht in wirkungsvoller Pointierung auf diesen Zusammenhang hin: „questa cappa li fu cavata di dosso ... da un priore di quel tempo di santa Maria Novella“. So schließt sich durch göttliche Disposition („per volontà divina“, wie Capocchi betont) ein Kreis von höchst symbolträchtiger Bedeutung: Wie 1498 das Degradierungsritual der Entkleidung die Exklusion Savonarolas aus der dominikanischen Gemeinschaft markierte, so symbolisiert nun im Herbst 1573 der feierliche ‚Adventus‘ des Mantels in Santa Maria Novella⁶ die Rehabilitierung des Ausgestoßenen, zumal der Prior in einer Geste von hoher Symbolkraft vor der Übergabe des Mantels an den Konvent sich selbst damit bekleidet: „ricevendo io la cappa me la messi in dosso“. Deutlicher könnte im Übrigen gar nicht zum Ausdruck kommen, in welch ausgeprägtem Maße Santa Maria Novella sich von einem Ort anti-savonarolianischer Gesinnung nach dem Tod des *frate* zu einem wichtigen Zentrum der Pflege seines Andenkens gewandelt hatte.⁷ Die Vorgänge um die *cappa* demonstrieren höchst anschaulich das Potenzial eines solchen mit der heroisierten Person verbundenen Gebrauchsgegenstands für eine Nutzung im Dienst von Gedächtnissicherung und Verehrung. Der Mantel fungiert als Repräsentation des vernichteten Körpers des Helden.⁸

Möglicherweise trägt auch ein biblischer Subtext zu dieser Aufladung bei, nämlich das Paradigma des Propheten Elias und seines Mantels, der im alttestamentlichen Narrativ gleich zwei Mal als Materialisierung charismatischer Autori-

⁴ Zu diesem bewegenden Vorgang Donald Weinstein: *Savonarola. The Rise and Fall of a Renaissance Prophet*, New Haven, CT 2011, S. 294.

⁵ Zu dieser einflussreichen Figur des pro-savonarolianischen Milieus seiner Zeit in Florenz, 1581 verstorben und selbst im Geruch der Heiligkeit stehend, vgl. Peter Assmann: *Dominikanerheilige und der verbotene Savonarola. Die Freskoeschmückung des Chiostro Grande im Kloster Santa Maria Novella in Florenz*, ein kulturelles Phänomen des späten Manierismus, Mainz 1997, S. 57; Nicholas Terpstra: *Mothers, Sisters, and Daughters. Girls and Conservatory Guardianship in Late Renaissance Florence*, in: *Renaissance Studies* 17, Heft 2, 2003, S. 201–229, hier S. 213–218 (mit Hinweisen auf ihm zugeschriebene Mirakel).

⁶ Die von Glockengeläute begleitete Zeremonie hat geradezu den Charakter einer liturgischen Reliquienprozession, bei der selbst meteorologischer Sukkurs nicht fehlen darf – „fu facto bellissimo tempo“, wie Capocchi in seinem Bericht ausdrücklich betont.

⁷ Assmann: *Dominikanerheilige* (Anm. 5), S. 50–51. Für dieses Klima steht auch der liturgisch aufgeladene Schluss des Dokuments mit der Formel „Laus deo et beato Hieronymo Ferrarensi“, die an den traditionellen Lobpreis für den Ordensgründers alludiert („Laus Deo et beato Dominico“), und der 4. Strophe aus dem schon seit frühmittelalterlicher Zeit belegten Allerheiligen-Hymnus „Christe redemptor omnium: Martyres dei incliti / Confessoresque lucidi / Vestris orationibus / Nos ferte in celestibus“ (*Analecta Hymnica Medii Aevi*, Bd. 50, Leipzig 1908, S. 150 Nr. 129).

⁸ Im Kontext von Capochchis eigener Verehrung avancierte übrigens der von ihm mit Vorliebe genutzte Wanderstock zu solchen Ehren: „According to one legend, Fiammetta da Morzano, an early recruit to the home [die Florentiner Pietà] whom Capocchi had healed of an illness, received a vision at the moment of his death of the friar climbing a mountain, and granting his daughters of the Pietà his favourite walking stick. Fiammetta immediately went and fetched the stick from S. Maria Novella, and it became a prized relic“, Terpstra: *Mothers, Sisters, and Daughters* (Anm. 5), S. 218.

tät ins Blickfeld tritt: Elia wirft ihn nach 1 Kön 19, 19 über den von ihm als Schüler erwählten Elisa, um ihn damit zum Nachfolger zu prädestinieren, und bei seiner Entrückung in den Himmel (2 Kön 2, 8 und 13–14) hinterlässt er den Mantel als Garant der Sukzession dem Zurückgebliebenen und beglaubigt ihn damit endgültig als Nachfolger.

Das bewegte Schicksal von Savonarolas *cappa* steht in direktem Zusammenhang mit dem nach seinem Tod einsetzenden Kampf um seine *memoria* und damit auch um die Deutungshoheit bezüglich seiner Person und seiner Botschaft. Unmittelbar nach der Hinrichtung setzt ein spontaner Ansturm auf Savonarolas Überreste ein. Seine Anhänger, versuchen sogar, Knochen ihres Helden aus den Überresten der Glut zu retten und als Objekte der Verehrung zu sichern. Als Reaktion sperrt die *Signoria* die Piazza, lässt Savonarolas Asche in den Arno werfen und versucht, alle Gegenstände zu beschlagnahmen, die im Zuge von Projektionsmechanismen als potenzielle Reliquien verdächtig erscheinen könnten.⁹ In diesen Zusammenhang gehört auch das Schicksal der Hauptglocke von Savonarolas Konvent San Marco, die zu seinen Bußpredigten geläutet hatte. Nach dem Epitheton ‚piagnoni‘ (von *piangere*), mit dem die gegnerische Partei die Anhänger Savonarolas verächtlich abqualifizierte, wurde auch die Glocke ‚la piagnona‘ genannt. Da sie in der Nacht zum 8. April 1498 beim Sturm des Mobs auf das Kloster die Sympathisanten des *frate* durch ihr Läuten alarmiert und zu den Waffen gerufen haben soll, wurde sie von der *Signoria* in einem Akt bemerkenswerter Personalisierung des Verrats schuldig gesprochen, vom Turm herabgerissen, durch die Straßen geschleift, vom städtischen Henker öffentlich ausgepeitscht und schließlich – nach klassischem Sündenbock-Muster – für fünfzig Jahre in das hoch über Florenz gelegene Kloster S. Salvatore al Monte ins Exil geschickt.¹⁰ Infolge einer politischen Klimaveränderung kehrte sie allerdings schon im Juni 1509 wieder in den Turm von S. Marco zurück.¹¹

Vera effigies

Beide Fälle, ‚piagnona‘ wie *cappa*, sind exemplarisch für die postume Verlagerung der Auseinandersetzungen von der Person selbst auf die sie repräsentierenden Objekte. Das Hauptaugenmerk meiner Beobachtungen soll freilich einem anderen Aspekt dieser Dynamik gelten, nämlich dem Bildnis. Ausgangspunkt ist die einige Jahre zurückliegende Beschäftigung mit einem Ensemble handschriftlicher Savonaroliana in der Württembergischen Landesbibliothek WLB Stuttgart:¹² ei-

⁹ Assmann: Dominikanerheilige (Anm. 5), S. 30.

¹⁰ Lorenzo Polizzotto: *The Elect Nation. The Savonarolan Movement in Florence 1494–1545* (Oxford-Warburg Studies), Oxford 1994, S. 170; Lauro Martines: *Scourge and Fire. Savonarola and Renaissance Florence*, London 2006, S. 278; Peter Dinzelsbacher: *Das fremde Mittelalter. Gottesurteil und Tierprozess*, Essen 2006, S. 104–105.

¹¹ Polizzotto: *Elect Nation* (Anm. 10), S. 226.

¹² Diese Arbeit führte zur oben genannten Publikation, siehe Anm. 2.

nige Codices sowie ein paar ungebundene Faszikel und Einzelblätter, darunter auch das eingangs angesprochene Blatt über die Schicksale von Savonarolas *cap-pa*. Diese Dokumente waren Mitte der sechziger Jahre im Zuge einer umfangreichen Erwerbung von Inkunabeln und Frühdrucken von Savonarolas Werken als zunächst kaum beachteter ‚Beifang‘ in den Besitz der Bibliothek gekommen.¹³ Nebst dem eingangs genannten Konvolut Cod. hist. 2° 1118 handelt es sich um die Signaturen Cod. hist. 2° 1119 – 1124 sowie dem als Cod. Hist. 8° 282 aufbewahrten autographen Brief Savonarolas an die Novizen und jungen Brüder von San Marco vom 12. März 1492 (1493). Sie stammen zumeist aus dem Archiv eines Zweigs der mit Savonarola schon zu dessen Lebzeiten verbundenen Florentiner Bankiersdynastie Gondi, und zwar hauptsächlich aus einem Konvolut, das der bedeutende Savonarola-Forscher Roberto Ridolfi, 1928 bei seiner Katalogisierung des Bestands als ‚Miscellanea Savonaroliana‘ bezeichnete.¹⁴

Hier sollen nun allerdings nicht die Texte dieser Dokumente im Vordergrund stehen, so bedeutend sie teilweise auch sind, sondern Bildaspekte. Mein Interesse gilt einem druckgrafischen Bildnis Savonarolas, das auf den Vorsatzblättern oder Spiegeln von nicht weniger als in vier der jetzt in Stuttgart verwahrten Gondi-Handschriften auftaucht. Ein weiterer Beleg lässt sich übrigens in einer heute in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz liegenden Handschrift mit Savonarolas Fastenpredigtreihe von 1486 nachweisen,¹⁵ was vor allem insofern überlieferungsgeschichtlich bemerkenswert ist, als auch dieser Codex ursprünglich zur Gondi-Sammlung gehörte.

In zwei der Stuttgarter Handschriften (Cod. hist. 2° 1121 und 1122) erscheint das Bildnis in isolierter Form als ovaler, fast medaillonartig wirkender Ausschnitt (Abb. 1), der in Cod. hist. 2° 1119 jedoch durch eine angehängte Kartusche mit

¹³ Ediert in Girolamo Savonarola: *Le Lettere di Girolamo Savonarola, ora per la prima volta raccolte e a miglior lezione ridotte da Roberto Ridolfi*, Florenz 1933, S. 26–27. Einzelbeschreibungen bei Heinzer: *Manoscritti* (Anm. 2). Zu den bemerkenswertesten Stücken unter den Druckschriften zählt sicherlich ein wohl kurz nach Savonarolas Tod angelegtes Konvolut mit zehn Florentiner Inkunabeldrucken, darunter dem ausgesprochen seltenen „Processo di Fra Girolamo Savonarola“, übrigens noch immer im originalen Florentiner Einband, mit seinem Besitzvermerk („Laudomia Ridolfi“), der auf ein weibliches Mitglied einer bedeutenden, eng mit Savonarola verbundenen Florentiner Familie verweist, dazu Ridolfi: *Archivi* (Anm. 3), S. 86.

¹⁴ Das Fehlen dieser Quellen im Archivio Gondi wurde bereits 1968 bemerkt, also kurz nach dem unter unklaren Umständen erfolgten Verkauf des Materials. Dass sie, wie eben angedeutet, seit einigen Jahrzehnten in der Württembergischen Landesbibliothek liegen, war hingegen vor meiner in Anm. 2 genannten Publikation nicht bekannt. – Zu den engen Beziehungen der Gondi zu Savonarola schon zu dessen Lebzeiten und ihrem nachhaltigen Engagement für sein Fortleben vgl. Ridolfi, *Archivi* (Anm. 3), S. 86: „poche famiglie fiorentine furono, nella grande maggioranza dei loro componenti, più di questa [die Familie Gondi] visceratamente affezionate a Fra Girolamo fin ch’ei visse, e dopo morto più fedelmente divote alla memoria di lui“.

¹⁵ Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. N.A. 1277, Ridolfi: *Archivi* (Anm. 3), S. 103–109, Abbildung des Frontispiz bei Armando F. Verde: *Girolamo Savonarola. Il Quaresimale di S. Gimignano* (1486), in: *Memorie Domenicane* N.S. 20, 1989, S. 167–253, nach S. 181.

dem Namen des Dargestellten („Frater Hieronymus Savonarola Ferrariensis [!] Ord. Praedicatorum“) ergänzt wird (Abb. 2), die sich schließlich in Cod. hist. 2° 1120 als Teil eines Sockels entpuppt, von dem aus an Flussgötter erinnernde Figuren mit Zeptern ihren schräg rückwärts und nach oben gewandten Blick auf das Bildnis richten (Abb. 3). Wir haben es also mit verschiedenen Stadien der Fragmentierung eines größeren druckgrafischen Blattes zu tun. Bei diesem handelt es sich, wie ich einem Hinweis von Ludovica Sebgondi verdanke, um einen Kupferstich des zwischen etwa 1600 und 1641 vor allem in Rom tätigen Luca Ciambelano (Abb. 4).¹⁶ Die Darstellung steht ganz in der Traditionslinie des berühmten Porträts von Baccio della Porta, der nach der Hinrichtung Savonarolas in dessen Konvent San Marco eingetreten war und dort den Namen Fra Bartolommeo angenommen hatte. Das markante, für das ikonographische Fortleben Savonarolas geradezu konstitutive Bildnis soll von der später heiliggesprochenen Dominikanerin Caterina de' Ricci in ihrer Klosterzelle in Prato wie eine Reliquie aufbewahrt worden sein.¹⁷ Wenn Ciambelano an dieses Modell anknüpft, beansprucht auch seine druckgrafische Ämulation eine Teilhabe an der hohen präsenzkulturellen Dignität des Vorbildes.

Allerdings inszeniert der Stich die Profilansicht nun im Rahmen einer von zwei allegorischen weiblichen Figuren, nämlich Fides und Spes mit den Attributen von Kreuz und Anker, flankierten ädikulaförmigen Architektur, die auf dem Sockel mit der kartuschenförmig arrangierten Namensinschrift steht. Der repräsentative Gestus dieses Arrangements wird komplettiert durch ein heraldisch besetztes Tympanon, wo zwei Putten das Wappen des Dominikanerordens mit einem Stern über der weißen Spitze, einer Anspielung auf das Charisma des Ordensgründers selbst,¹⁸ präsentieren. Durch diese ikonographischen Elemente und die monumentale Gesamtwirkung erinnert diese Inszenierung Savonarolas an ein frühbarockes Grabmal. Diese Anmutung einer öffentlichkeitsorientierten Wirkung wird jedoch durch den dekonstruierenden Umgang mit dem Stich im Kontext der hier diskutierten Handschriften erheblich konterkariert: Das Bildnis selbst ist aus seiner architektonischen Rahmung buchstäblich herausgeschnitten

¹⁶ Ludovica Sebgondi: La fortuna iconografica di Savonarola in Europa, in: Donald Weinstein [et al.] (Hrsg.): La figura de Jerónimo Savonarola O. P. y su influencia en España y Europa, Florenz 2004, S. 51–91, hier S. 62 mit Abb. 12.

¹⁷ Ebd., S. 53–54.

¹⁸ Wie ein neuer Stern sei er der ihrem Ende zugehenden Welt erstrahlt: „Beatus Dominicus praedicatorum dux et pater [...] quasi novum sidus emicuit“, so der Anfang der wohl unmittelbar nach der Kanonisierung des Heiligen (1234) entstandenen Legende des Petrus Ferrandus, der dann in Kapitel 6 den Knaben in einer Vision seiner Taufpatin mit einem Stern auf der Stirn erscheinen lässt: „Videbatur [...] puer Dominicus quasi stellam haberet in fronte“ (Legenda Sancti Dominici auctore Petro Ferrandi, cura M.-Hyacinti Laurent, in: Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica 16, Rom 1935, S. 197–260, hier S. 212; vgl. auch Angel d'Ors: Petrus Hispanus o.p., Auctor Summularum (III) „Petrus Alfonso“ or „Petrus Ferrandi“?, in: Vivarium 41, Heft 2, 2003, S. 249–303, besonders S. 262–267.



Abb. 2: Girolamo Savonarola: ausgeschnittenes Porträtmedaillon mit Kartusche, Kupferstich von Luca Ciamberlano, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. 2° 1119, 2^v.



Abb. 3: Girolamo Savonarola: ausgeschnittenes Porträtmedaillon mit komplettem Sockel, Kupferstich von Luca Ciamberlano, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. 2° 1120, I^r.

und erhält dadurch eine Geschlossenheit und Intimität, die ganz auf private Devotion ausgerichtet zu sein scheint.

Dieser Vorgang trifft aber insofern auf eine Gegendynamik, als in mehreren Fällen¹⁹ dem druckgrafischen Bildnis als ergänzendes Element eine handschriftliche Beischrift von mottoartiger Prägnanz hinzugefügt wird, die für den Dargestellten den Anspruch universaler Bekanntheit artikuliert: „Super aethera notus“ (Abb. 2 und 3). Der eigentliche Mehrwert dieses Zusatzes erschließt sich erst, wenn der für zeitgenössische Betrachter selbstverständlich präsente Referenztext erkannt wird, der durch diese Abbrueviatur aufgerufen wird: eine Schlüsselstelle von Vergils „Aeneis“ (I, 378–380), in der Aeneas seiner Mutter Venus entgegentritt, ohne sie zu erkennen, und die Frage der Göttin nach Namen und Herkunft mit der viel zitierten Formulierung „Sum pius Aeneas“ beantwortet:

„sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste penatis
 classe veho mecum, fama *super aethera notus*;
 Italiam quaero patriam et genus ab Iove summo.“²⁰

Die Programmatik dieser textlichen Ergänzung des Bildes ist offensichtlich eine doppelte: Der Rekurs auf Aeneas und dessen überzeitlichen und weltumspannenden Ruhm²¹ impliziert einen vergleichbaren universalen Geltungsanspruch für die Mission des *frate*. Zugleich impliziert die mitzuhörende Anspielung auf die italische *patria* und das göttliche Volk²² einen politisch-theokratischen Anspruch auf nationaler Ebene. Nicht erst das Risorgimento des 19. Jahrhunderts also beansprucht Savonarola als Vorläufer für einen auch moralisch begründeten italienischen Patriotismus frei von Diktatur und Tyrannei,²³ offenbar hatte die Vorstellung, ein ‚auserwähltes Volk‘ oder gar ein ‚Neues Jerusalem‘ zu sein, auch schon im Florenz des 16. Jahrhunderts Konjunktur.²⁴ Dies gilt vor allem für die

¹⁹ Cod. Hist. 2° 1119 und 1120 sowie in der bereits erwähnten Handschrift der Florentiner Biblioteca Nazionale Centrale.

²⁰ Vergil, *Aenaeis* 1, 378–380: „Ich bin Aeneas, der Gottesfürchtige; die dem Feind entrissenen Penaten führe ich auf meiner Flotte mit, durch meinen Ruhm über die Himmel hinaus bekannt. Italien suche ich, das Land meiner Väter, und ein Volk, das vom erhabenen Zeus stammt.“ Dazu Eckard Lefèvre: Aeneas’ Antwort an Venus, in: Wiener Studien 91 = N.F. 12, 1978, S. 97–110.

²¹ „Mein Schall floh überweit“, heißt es in der vom Arzt und Dichter Paul Fleming, dessen Lebenszeit (1609–1640) sich passgenau zu den hier diskutierten Vorgängen der Glorifizierung Savonarolas fügt – vielleicht auch sie ein Echo auf die Vergil-Stelle! Vgl. Jochen Schmidt: Der Tod des Dichters und die Unsterblichkeit seines Ruhms. Paul Flemings stoische Grabschrift „auf sich selbst“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 123, Heft 2, 2004, S. 161–182.

²² Zeus beziehungsweise Jupiter nehmen in nicht wenigen sakralen Dichtungen des Mittelalters die Stelle des Christengottes ein.

²³ Für diese steht emblematisch das von Enrico Pazzi 1872 geschaffene Denkmal auf der Piazza Savonarola in Florenz. Dazu Régine Bonnefoit: ‚I due Savonarola‘. La contesa su un monumento per Girolamo Savonarola a Firenze, in: Antologia Viesusseux N.S. 4, Nr. 11–12, März – Dezember 1998, S. 109–132.

²⁴ Lorenzo Polizzotto: The Elect Nation (Anm. 10).



Abb. 4: Girolamo Savonarola: Kupferstich von Luca Ciamberlano in seiner kompletten Form, London, British Library.

Jahrzehnte nach dem Zusammenbruch der Medici-Herrschaft im Gefolge des *Sacco di Roma* im Mai 1527: „Most striking of all is the conviction [...] that the present Republic was a gift from God“.²⁵ Man sah sich als Volk, das berufen sei, siegreich und triumphierend über allen anderen Völkern zu stehen: „vittorioso e trionfante sopra gli altri populi“, wie Bartolomeo Cavalcanti am 3. Februar 1529 in seiner fulminanten Rede an die Florentiner Miliz proklamierte.²⁶ Auch Konnotationen solcher Art prägten den Resonanzraum des dem Bildnis hinzugefügten Mottos.

Die Kombination von Savonarola-Bildnis und Vergil-Stelle führt interessanterweise erneut nach Santa Maria Novella: Der berühmte, um 1580 entstandenen Freskenzyklus des dortigen *Chiostro grande* enthielt auch eine Porträtdarstellung Savonarolas auf einem Pfeiler neben der Lünette mit der Darstellung der Geburt des Heiligen Dominicus, in durchaus prominenter Position also, mit dem Vergilzitat als Beischrift.²⁷ Leider befindet sich das entsprechende Fresko, das einen längeren Zyklus von Darstellungen bedeutender Ordensmitglieder in analoger

²⁵ Ebd., S. 361.

²⁶ Zitiert nach ebd. S. 362, Anm. 201.

²⁷ Auftraggeber war nach Assmann: Dominikanerheilige (Anm. 5), S. 58, vermutlich Ludovico Capponi.

Position eröffnet, mittlerweile in einem extrem schlechten, nicht mehr restaurierbaren Zustand. Man ist daher auf sekundäre Zeugnisse älteren Datums angewiesen:²⁸ eine Abbildung aus dem späten 19. Jahrhundert²⁹ und eine Notiz aus dem 1790 vorgelegten Führer durch das Kloster aus der Feder des Dominikaners Vincenzo Fineschi.³⁰ Er schreibt das als porträtartig charakterisierte Bildnis³¹ Bernardino Pocetti, dem Maler der Lünette selbst, zu und verweist explizit auf die Beischrift: „fu scritto il motto sopra di esso che dice SUPER ETHERA NOTUS“. Die ‚Parallele‘ ist ausgesprochen interessant, denn dieses Arrangement in Santa Maria Novella, das Fineschi übrigens dem Einfluss von Savonarolas eigenem Konvent, San Marco also, zurückführen möchte, könnte als Auslöser für die spätere Koppelung von Bildnis und Beischrift in den Gondi-Manuskripten gewirkt haben. Die Vermutung liegt umso näher, als die Gondi in enger Verbindung mit S. Maria Novella standen und dort seit 1503 auch ihre Familienkapelle hatten. Als Urheber der Verbindung von Porträt und Beischrift in den Handschriften käme insbesondere Bernardo di Bartolommeo de’ Gondi infrage: nach Ridolfi ein besonders engagierter Kurator der Savonarolasammlung seiner Familie um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, auf den auch der heutige buchbinderische Zustand des Bestands zurückgehen dürfte.³²

Bedrohte Erinnerung

Wichtiger noch als mögliche Zuschreibungen an eine bestimmte Person ist der größere politische und religiöse Hintergrund dieses Vorgangs: Wenn die Überblendung von Savonarola und Aeneas, die der Pfeiler im Kreuzgang des Klosters dem Betrachter im Modus der Wandmalerei suggerierte, hier in die ‚Klausur‘ des Buchs und seines Innenraums transferiert wird, so stehen wir hier an einer interessanten Schnittstelle jener Auseinandersetzung, die sich mit Peter Assmann als medialen Kampf um den „verbotenen Savonarola“ beschreiben lässt.³³ Was damit gemeint ist, verdeutlicht exemplarisch – und zwar aus der Perspektive der Savonarola-Gegner – ein auf den 26. August 1583 datierter Brief des Florentiner Erzbischofs und späteren Kardinals Alessandro de’ Medici (vom 1. April bis zu seinem Tod am 27. April 1605 Papst Leo XI.) an seinen Neffen, den Großherzog

²⁸ Sebregondi: *La fortuna* (Anm. 16), S. 68–69 mit Anm. 78.

²⁹ *Memorie Domenicane* 15, 1898, S. 296.

³⁰ Vincenzo Fineschi: *Il forestiero istruito in S. Maria Novella di Firenze dato in luce dal p. Vincenzo Fineschi domenicano, Florenz 1790*, S. 64, übrigens ebenfalls mit dem Hinweis auf frühere Animositäten des Konvents gegenüber Savonarola: „la qual cosa non sarebbe seguita negli anni anteriori, perchè i Religiosi Domenicani di Santa Maria Novella non erano molto amici di quello“ (S. 64–65).

³¹ Savonarola, so Fineschi, sei „al naturale“ dargestellt – vermutlich war auch hier Fra Bartolommeos Porträt die Referenz.

³² Ridolfi: *Archivi* (Anm. 3), S. 86.

³³ Assmann: *Dominikanerheilige* (Anm. 5), besonders S. 25–61.

Francesco I.³⁴ Hier der für unsere Fragestellung besonders interessante Passus dieses Schreibens:

„Per l’ostinazione dei frati di S. Marco la memoria di Frau Girolamo Savonarola, che era dieci o dodici anni fa estinta, risorge, pullula, ed è più in fiore che mai sia stata [...] gli fanno l’offizio come a martire, conservano le sue reliquie come se Santo fosse insino a quello stile dove fu appiccato, i ferri che lo sostennero, gli abiti, i cappucci, le ossa che avanzarono al fuoco, le ceneri, il cilicio [...] ne contano miracoli, le sue immagine fanno in bronzo, in cammei, in stampe, e quelle che è peggio li fanno iscrizioni di Martire, Profeta, Vergine, e Dottore[...] ho fatto rompere le stampe [...] ho impedito che la sua immagine non fosse dipinta nel chiostro di S. Maria Novella in fra i Santi dell’Ordine, il sommario della sua vita per i miracoli ho fatto che non sia stampato“³⁵

Der Text ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Zunächst gilt dies für das Arsenal der hier aufgezählten Möglichkeiten und Instrumente der Verehrung: (1) den nicht-approbierten Kult mit liturgischem Anspruch (Stichwort *offizio* – vermutlich ist an improvisierte Formulare und vor allem an Adaptionen des im allgemeinen Fundus für Märtyrerheilige, dem sogenannten *Commune Sanctorum*, bereitgestellten Textguts zu denken)³⁶, (2) die Publikation der Vita Savonarolas und der ihm zugeschriebenen Wunder, (3) die Verehrung von Kontaktreliquien wie Folterwerkzeugen, Kleidungsstücken (das erinnert an die eingangs erwähnte *cappa*) oder auch Aschenreste seiner Knochen, und – hier von besonderem Interesse – (4) das breit gefächerte Spektrum von Bildern: Medaillen in Bronze und Gold, Kameen,³⁷ und

³⁴ Ebd., S. 26–27 sowie S. 268–270 (Text des Briefes in deutscher Übersetzung). Vgl. auch Polizzotto: *Elect Nation* (Anm. 10), S. 442–443; Sebgondini: *La fortuna* (Anm. 16), S. 68.

³⁵ Jacopo Riguccio Galluzzi: *Istoria del Granducato di Toscana*, Florenz ⁴1822, S. 276–277. „Durch die Halstarrigkeit der Brüder von San Marco erhebt sich erneut das Andenken an Fra Girolamo Savonarola, das vor zehn oder zwölf Jahren ausgestorben war, da diejenigen die ihn kannten, gestorben sind; es verbreitet sich und ist in Blüte wie nie zuvor [...] man feiert sein Offizium wie für einen Märtyrer, man bewahrt seine Reliquien, als ob er ein Heiliger wäre, sogar den Balken, an dem er gehängt wurde, die Eisen, die ihn festhielten, Kleidung und Kapuze, die Knochen, die aus dem Feuer übrig geblieben sind, die Asche, den Bußgürtel [...], man erzählt von Wundern, die er gewirkt haben soll, man macht Bildnisse von ihm in Bronze, in Gold, in Form von Kameen und in gedruckter Form, und fügt ihnen, was noch schlimmer ist, Beischriften wie ‚Märtyrer, Prophet, Jungfrau und Lehrer‘ hinzu. [...] Ich habe die Druckstöcke zerbrechen lassen [...] und habe verhindert, dass sein Bild im Kreuzgang von Santa Maria Novella in der Reihe der Heiligen seines Ordens gemalt werde, und dafür gesorgt, dass die Zusammenfassung seines Lebens in Form von Wundern nicht gedruckt werde [...]“. Übersetzung (mit leichten Veränderungen) nach Assmann: *Dominikanerheilige* (Anm. 5), S. 268–269.

³⁶ Gianfrancesco Pico della Mirandola nennt in seiner Vita eine auf Savonarola durch Namensersetzung ‚umgebaute‘ Oration zu Ehren des großen römischen Märtyrers Laurentius, mit der man den gewissermaßen ‚wild‘ Kanonisierten für das Wirken von Heilungswundern anrufen habe: „prolata oratione quae sub martyris Laurentii nomine Deo effunditur, mutato tamen nomine Laurentii in Hieronymi et Dominici nomen“ (Gianfrancesco Pico della Mirandola: *Vita Hieronymi Savonarolae*, a cura di Elisabetta Schisto (Studi pichiani; 7), Florenz 1999, S. 195).

³⁷ Besonders erwähnenswert ist hier das kurz nach Savonarola Tod von Giovanni delle Corniole gefertigte Stück mit der Inschrift Hieronymus „Ferrarensis Ord[inis] Predicatorum] / Propheta Vir[go] et Martyr“ (heute Florenz, Museo degli argenti, Inventario delle gemme

nicht zuletzt den mit dem Stichwort *stampa* angesprochenen Bereich druckgrafischer Vervielfältigung.

Damit ist der Kontext benannt, in den das in den Gondi-Handschriften verwendete Bildnis einzuordnen ist. Dass die Grafik offenbar nur in loser Form greifbar ist, fügt sich gut in das Szenario, das der Brief des Erzbischofs beschreibt: Es ist durchaus denkbar, dass Ciamberlano sein Blatt von Anfang an als eine Art Flugblatt konzipiert hat, das dann als entsprechend leicht transportables und handhabbares Medium der klandestinen Gedächtnissicherung im Milieu Römischer und Florentiner Savonarola-Anhänger dienen sollte.³⁸ Die diskutierten Ausschnitte aus Ciamberlanos Stich in den Gondi-Manuskripten demonstrieren im Übrigen, dass die von Alessandro de' Medici angekündigten Zensurmaßnahmen gerade in solchen Fällen, bei einem so mobilen, für ein Zirkulieren unter der Hand geradezu prädestinierten Medientyp wie der Druckgrafik also, von vornherein nur schwerlich auf durchschlagenden Erfolg hoffen konnte. Es ließe sich hier im Übrigen sogar spekulieren, ob das beobachtete Ausschneiden des eigentlichen Porträtelements nicht sogar einer Tarnung der ursprünglichen Zugehörigkeit und damit einer Verschleierung der Provenienz der kompletten Grafik dienen sollte. Vergleichbar schwierig dürfte es gewesen sein, die Verbreitung von Medaillen zu verhindern, wie Nachrichten über den offenen Verkauf solcher Devotionalien in Rom im Jahr 1600 belegen.³⁹ Bemerkenswert ist im Übrigen auch die Inschrift, welche diese Medaillen geziert haben soll: „B. M. [Beatae Memoriae] Hieronymi Savonarolae ordinis Praedicatorum, Virginis, Doctoris et Martyris, vera effigies“,⁴⁰ denn dieses Vokabular, das im Übrigen der Beischrift der in Anmerkung 37 erwähnten Gemme von Giovanni delle Corniole ähnelt, entspricht in geradezu frappierender Weise den im zitierten Brief des Medici-Erzbischofs inkriminierten Ehrentiteln („[fanno] iscritioni di Martire, Profeta, Vergine e Dottore“), während die Bezeichnung der Porträtendarstellung als *vera effigies* an eine christologisch fundierte und entsprechend aufgeladene Tradition des ikonischen Authentizitätsanspruches anschließt.

Aber selbst im Bereich der ortsfesten Bildnisse ließ sich die vom Medici-Erzbischof betriebene Repressionspolitik kaum durchsetzen. So erweist sich Alessandros Behauptung, Bilddarstellungen Savonarolas im Kontext der Frescomaleien in Santa Maria Novella verhindert zu haben, als Wunschdenken. Dies betrifft nicht nur das bereits erwähnte, schlecht erhaltene Pfeilerbild und seine Bei-

1921, n. 321). Sebregondi: La fortuna (Anm. 16), S. 62–63; Marilena Mosco / Ornella Casazza: The Museo degli Argenti. Collezione e collezionisti, Florenz 2004, S. 19.

³⁸ Heinzer: Manoscritti (Anm. 2), S. 261 mit Anm. 11.

³⁹ Ludovica Sebregondi: Iconografia Savonaroliana. Prime indagini su ritratti veri, presunti, idealizzati, in: Gian Carlo Garfagnini (Hrsg.): Studi Savonaroliani. Verso il V centenario, Florenz 1996, S. 149–166, hier S. 161 mit Anm. 41: „ita, ut [...] in officinis publicis venales exstare viderim imagines in aere insculptas“. Vgl. auch Bernard Montagnes: La réception de Savonarole dans la France d' Ancien Régime, in: Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques 88, Nr. 3, Juli – September 2004, S. 519–543, mit Anm. 51.

⁴⁰ Ebd.



Abb. 5: Morte di san Domenico: Fresko von Santi di Tito, Florenz, Chiostro di S. Maria Novella.

schrift, sondern die womöglich noch spektakulärere Präsenz der unverkennbaren Profilansicht Savonarolas in der Lünette mit der Darstellung des Todes des Heiligen Dominikus (Abb. 5).⁴¹ Dass der *frate* am rechten Rand unmittelbar neben den Gefährten des Ordensgründers ins Bild aufgenommen ist und damit seine Präsenz am Totenbett des 1221 verstorbenen Dominikus simuliert wird, ist historisch gesehen ein grober Anachronismus, impliziert aber gerade deshalb eine umso provokantere Botschaft, womöglich noch gesteigert durch die direkte Platzierung des ‚Eindringlings‘ unter eine Kreuzungsdarstellung, die den politisch und religiös Verfeimten, auf den das Blut des Gekreuzigten tropft, ganz gezielt als christusnahen und christusförmigen Passionsheiligen inszeniert.

Bilder, dies als kurze Schlussbemerkung, zumal wenn sie die Qualität der *vera effigies* beanspruchen, sind offenbar besonders wirkungsvolle Medien im Kampf gegen das Vergessen, genauer noch: im Dienste dessen, was man als Produktion von Erinnerung⁴² oder im Sinn von Jan Assmann als ‚kulturelles Gedächtnis‘ be-

⁴¹ Assmann: Dominikanerheilige (Anm. 5), S. 27, S. 196–197 (Kat. Nr. 26). Farbige Reproduktion: https://it.wikipedia.org/wiki/Chiostro_Grande_di_Santa_Maria_Novella (dort unter 2.2 [Lato Nord], Nr. 9).

⁴² Entsprechend trägt ein umfangreiches Kapitel in Jacques Le Goffs Buch über Ludwig den Heiligen die Überschrift „La production de la mémoire royale“, Jacques Le Goff: Saint Louis (Bibliothèque des histoires), Paris 1996, S. 311–522.

zeichnen könnte. Der Hinweis auf die nach dem Tod der Augenzeugen erst recht zur Blüte kommenden Verehrung Savonarolas im Brief des Erzbischofs scheint sich passgenau in das Assmannsche Modell einzufügen: Zehn oder zwölf Jahre zuvor, zurückgerechnet vom Datum des Schreibens also etwa um 1560, sei die Erinnerung an Savonarola weitgehend erloschen, so Alessandro de' Medici, „weil diejenigen Personen verstorben seien, die ihn gekannt hätten“ („sendo morti quelli che conosciuto l'havevano“). Das geht genau in die Richtung des „durch persönliche verbürgte und kommunizierte Erfahrung“ konstituierten, auf wenige Generationen beschränkten Erinnerungsraums in Assmanns Konzept,⁴³ jener „strukturellen Amnesie‘ mündlicher Überlieferung“⁴⁴ also, die abgelöst und kompensiert wird durch die stärker formalisierten Konstruktions- und Zuschreibungsmechanismen kultureller Erinnerung und ihrer in „Wiederholung gehärteten Texte, Bilder und Riten“.⁴⁵ Die Archivierung und Bewahrung von Schriftdokumenten zu Savonarola durch die Familie Gondi schreibt sich ein in diese Dynamik, und die Ausstattung einzelner Teile dieser Sammlung mit dem Porträt des Helden lässt sich über rein ästhetische Aspekte hinaus als gezielter Gestus der Subversion im Kampf gegen eine systematisch betriebene *deletio memoriae* des verehrten Helden deuten.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1–3: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.
 Abb. 4: Nach dem Exemplar der British Library, London: <https://www.flickr.com/photos/renzodionigi/4143515452>.
 Abb. 5: commons.wikimedia.org.

⁴³ Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992, S. 50.

⁴⁴ Assmann: Das kulturelle Gedächtnis (Anm. 43), S. 72

⁴⁵ Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, in: Jan Assmann: Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen, München 2006, S. 67–75, hier S. 70.



Abb. 1: Apotheose Joachim von Sandrarts: Zeichnung von Michael Willmann in Braun, Grau und Schwarz, Feder und Pinsel, laviert, Weißhöhung, auf gelblichem Papier, 1682, Wien, Albertina, Inv. Nr. 3567/1.

Vom Gerangel im Künstlerhimmel

Die „Apotheose Joachim von Sandrarts“ (Federzeichnung von 1682)

Anna Schreurs-Morét

Unter dem Titel „Ein Saal voller ‚Helden‘“ stellte eine Rezensentin der Bambi-Verleihung im November 2014 in der „Süddeutschen Zeitung“ eine derjenigen Fragen, die uns auch im Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ beschäftigen. Sie konstatiert, dass „an diesem Abend alle Ausgezeichneten partout als Helden bezeichnet“ wurden, um dann zu fragen: „Was genau macht denn zum Beispiel einen Elyas M'Barek zum Helden, der für ‚Fack ju Göhte‘ einmal mehr (warum eigentlich?) ausgezeichnet wurde“.¹ Mit dem Bambi werden die ‚Besten‘ geehrt, in verschiedenen Kategorien. Sie ragen heraus aus der Masse der Schauspieler, Sänger, Autoren und verfügen über eine immens große Verehrergemeinschaft. Aber reicht dies aus, um als Held gefeiert zu werden?

Mit einer frühen Form solcher Auszeichnungen von Künstlern beschäftigt sich dieser Beitrag. Es sind heute antiquierte Formen: In Text und Bild ehrte der deutsche Maler Joachim von Sandrart seine Zeitgenossen; jeweils durch eine Lebensbeschreibung mit Werkverzeichnis und durch ein Porträt hob er sie aus der Masse der Künstler hervor (Abb. 2 und 3). Er veröffentlichte diese Viten in den ersten beiden Bänden seiner opulenten Publikation, der „Teutschen Academie“, erschienen in Nürnberg 1675–1680. Damit machte er viele seiner Zeitgenossen unsterblich und bewahrte ihr Andenken bis auf den heutigen Tag.² Diese Form der Unsterblichkeit macht sie nicht zu (Künstler-)Helden. Doch dokumentiert eine Zeichnung des schlesischen Malers Michael Willmann, die sich heute im Besitz der Albertina in Wien befindet,³ dass dem Autor dieser Lebensläufe ein Platz im

¹ Ruth Schneeberger: Ein Saal voller „Helden“, in: Süddeutsche Zeitung, 14. November 2014, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/bambi-wir-sind-helden-1.2220473-2>, 20. Juni 2015.

² Online verfügbar unter: Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680, hrsg. von Thomas Kirchner [et al.] 2008–2012; im Folgenden wird unter der Abkürzung TA aus dieser Edition zitiert.

³ Michael Willmann: Apotheose Joachim von Sandrarts, Albertina, Wien, Inv. Nr. 3567/1, 1682, Feder und Pinsel in Braun, Grau und Schwarz, laviert, Weißhöhung, auf gelblichem Papier, [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3567/1\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3567/1]&showtype=record), 20. Juni 2015. Zu der Zeichnung siehe Christian Klemm: Joachim von Sandrart. Werke und Lebenslauf, Berlin 1986, S. 38, S. 339; Hubert Lossow: Michael Willmann (1630–1706) Meister der Barockmalerei, Würzburg 1994, S. 88; Anna Schreurs: Apoll und der Zodiakus: Die Fruchtbringende Gesellschaft zieht auf den Parnass – Anmerkungen zum Frontispiz von Sandrarts *Iconologia Deorum*, in: Kathrin Schade [et al.] (Hrsg.): Zentren und Wir-

Götterhimmel eingeräumt wurde und damit seine schriftstellerische, die Künstler verewigende Tätigkeit als Tat eines Helden vorgestellt wird.

Auf dem Blatt, das in seinen Maßen von 31,3 × 20,3 Zentimetern etwa heutiges DIN A4-Format aufweist, herrscht ein enges Gedränge (Abb. 1): Die Apotheose des Künstlers erweist sich als ein turbulentes Geschehen. Dabei thront der hier geehrte Maler und Kunsthistoriker Joachim von Sandrart zunächst noch recht gelassen auf der Erdkugel. Minerva, als Schutzgöttin der Künste weist ihm den Weg nach oben. Ihn assistiert Merkur, von oben herabstürzend und in der verkürzten Form fast nur erkennbar am Flügelhut. Im Götterhimmel ist alles in wilder Aufregung. Während Fama links den Ruhm des Künstlers in die Welt posaunt, nähert sich Chronos mit Sense und Stundenglas: Er hinterfährt den Maler und entreißt ihm in rasantem Schwung und mit entschiedenem Griff die Pinsel. Indessen eilt Apoll, in hellem Strahlenkranz, mit seinen sich wild aufbäumenden Pferden im Sonnenwagen auf Sandrart zu, um ihn mit dem Lorbeerkranz zu krönen. Begleitet wird sein Tun vom Rat der Götter, dem der thronende Jupiter und seine Gattin Juno, mit Pfau, vorsitzen. Am oberen Bildrand schließlich umfasst der Zodiacus das Geschehen, das Band der zwölf Sternbilder in der scheinbaren Bahn der Sonne im Lauf eines Jahres; Löwe, Jungfrau, Waage und Skorpion sind zu erkennen.

Gemeinsam mit der Zeichnung wird ein Brief von Michael Willmann in der Wiener Albertina verwahrt⁴: Dieses Schreiben und die Zeichnung stellen zusammen eine Postsendung dar, die der deutsche Maler am 12. September 1682 aus seiner Wohn- und Wirkungsstätte, dem schlesischen Leubus, an den hochbetagten Joachim von Sandrart nach Nürnberg schickte (Abb. 4 und 5).

Um die Motive der Zeichnung und den Inhalt des Briefes zu verstehen, sind einige Hintergrundinformationen erforderlich: In den Jahren 1675 und 1679 waren die ersten beiden Bände der „Teutschen Academie“ Sandrarts erschienen: Während der erste Band (1675) bereits eine Vielzahl von Viten noch lebender Künstler (vor allem italienischer und niederländischer) verzeichnet, hatte Sandrart im zweiten Band (von 1679) eine Reihe von Lebensläufen deutschsprachiger Künstler aus seinem direkteren Umfeld hinzugefügt – doch Michael Willmann

kungräume der Antikenrezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike. Akten der internationalen Tagung an der Humboldt-Universität, Münster 2007, S. 151–158; Susanne Meurer: Sandrart und seine Leser. Zur Rezeption der *Teutschen Academie*, in: Sybille Ebert-Schifferer / Cecilia Mazzetti di Pietralata (Hrsg.): Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland. Akten des Internationalen Studententages der Bibliotheca Hertziana Rom, München 2009, S. 233–244; Salzburger Barockmuseum (Hrsg.): Michael Willmann und sein Kreis: Johann Christoph Liska, Georg Wilhelm Neunhertz und Johann Jakob Eybelwieser. Zeichnungen (Schriften des Salzburger Barockmuseums; 26), Salzburg 2001, S. 84–85 Nr. 29.

⁴ Brief Willmanns an Sandrart, Wien, Albertina, Inv. Nr. 3567/2 r/v, 1682, Feder in Braun und Grau, [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3567/2r\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3567/2r]&showtype=record), 20. Juni 2015; [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3567/2v\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3567/2v]&showtype=record), 20. Juni 2015.

war nicht dabei. Dabei gehörte er, geboren 1630 in Königsberg, nach mehrjähriger Tätigkeit als Hofmaler für den Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg in Berlin und darauf folgender Beschäftigung als Maler mit großer Werkstatt am schlesischen Zisterzienserklöster Leubus zu den renommiertesten Künstlern seiner Zeit.⁵ In einem Selbstporträt, unterzeichnet mit „M. Willmann“ und datiert auf 1682 – also im gleichen Jahr entstanden wie die Zeichnung und der Brief an Sandrart –, präsentiert sich der Maler vor dunklem Hintergrund in stolzer Pose (Abb. 6).⁶ Gesicht und Kragen sind, im Gegensatz zur Mütze, die nur mit wenigen Pinselstrichen angedeutet im Dunkeln liegt, hell beleuchtet und damit betont. Die lebendige Augenpartie und das natürlich herabwallende Haar zeigen einen Mann voller Energie; in großer Unmittelbarkeit und mit ausgeprägtem Selbstbewusstsein scheint uns der Künstler entgegenzutreten.

In Michael Willmann muss nach seiner Lektüre der „Teutschen Academie“ – und nachdem er entdecken musste, dass seine Person darin fehlte – wohl der Entschluss gereift sein, das Schicksal seines Künstlerruhms selbst in die Hand zu nehmen und zur Feder zu greifen. Er verfasste ein Dankeschreiben an den Autor Sandrart für die „so herrliche[r] undt durch große Pein, miehe [Mühe, A. S.-M.] und arbeit auffgerichtete Neue Academie-bücher“.⁷ Kein Deutscher könne so undankbar sein, diese Arbeit nicht zu loben: Die Bücher trügen dazu bei, die ehemals hochberühmte Malerei der Deutschen wieder zu neuem Leben zu erwecken.⁸

Solch ein Lob, in Kombination mit der virtuoson Federzeichnung, mit der er dem verehrten Kollegen eine Kostprobe seines Könnens übermittelt, sollte doch wohl ausreichen, um sich als Kandidat für eine Aufnahme in den Reigen der Künstlerviten zu empfehlen. Damit war es aber nicht genug. Dem Dank fügt Willmann auf der Rückseite des Schreibens eben jenen Wunsch in Worten hinzu,

⁵ Zu Willmann siehe die Monographie von Lossow: Willmann (Anm. 3).

⁶ Ebd., S. 113 Nr. 145 (64 × 51 cm), Warschau, Nationalmuseum; vgl. dazu auch die Ausführungen ebd., S. 66.

⁷ Brief Michael Willmanns an Joachim von Sandrart vom 12. September 1682 in der Albertina in Wien, publiziert in Lossow: Willmann (Anm. 3), S. 131–132.

⁸ „Denn, wer wolte wol unter unß Teitschen so undankbar seyn, der nicht, wegen So herrlicher undt durch große Pein, miehe undt arbeit aruffgerichtete Neue Academie-bücher, 1000 feltigen Dank sagen wolte. maßen hierdurch unsere Nation (vor anderen) hochberühmet, die Edle Mahler Kunst, welche an vielen ohrten leyder fast bespottet, wol gar außgeleschet undt verdinsteret worden, durch dieses Neuwe licht aber wiederumb angeflammet werden kann“, zitiert nach Lossow: Willmann (Anm. 3), S. 132. Wie genau Willmann in der „Teutschen Academie“ studiert hat, lässt sich aus der Wortwahl ablesen, die deutlich auf Zeilen aus Sandrarts eigenem Lebenslauf rekurriert („Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierte Paläste und Kirchen hin und wieder in der Lohe auffliegen/ [...]. Das gnädige Schicksel erbarmete sich dieser Finsternis/ und ließ der Teutschen Kunst-Welt eine neue Sonne aufgehen: [...] Dieser ist/ der Wol-Edle und Gestrenge Herr Joachim von Sandrart/ [...]: welchen die Natur mit einem solchen Geist begabet/ der nicht anders als leuchten konte/ und/ durch seine Liecht-volle Vernunft-Strahlen/ die der Edlen Mahlerey-Kunst entgegenstehende schwarze Gewölke/ aufzuheben vermochte.“, TA 1675 (Anm. 2), S. 3, <http://ta.sandrart.net/-text-621>, 20. Juni 2015.

290	II. Theils III. Buch. David Vinkebom und Peter Paul Rubens/Mahlere. XVI. Capitel.
Seine Werke.	<p>die schöne Kreuztragung in der Käbergasse zu Amsterdam / bey dem Kunstliebenden Herrn Johann de Bruyn / anzuweisen / neben einer Bauren-Kirche / worinnen er unterschiedliche Pferde / Wagen / Häuser / Bäume / Gewehr / und andere Artigkeiten angebracht. Mehr ist zu Frankfurt von seiner Hand die Historie / wie Christus den Blinden am Weg sehend macht / und andere fast unzahlbare Landschaften / denn sehr viel durch Nicola de Breun in Kupfer gebracht worden / damit er dieses Meisters Kunst vereinen möchte / und zwar wäre dessen Geist (der ihm neben der Mahlerey / auch das Kupferstechen und Glasmahlen / ohne fernere Handleitung / angeben) eines solchen unsterblichen Lobes auch wol würdig.</p>
	<p style="text-align: center;">Das XVI. Capitel.</p> <p style="text-align: center;">Peter Paul Rubens / und noch drey andere Mahlere.</p>
	<p style="text-align: center;">Innhalt.</p> <p>Antorf ist glücklichster Mann Rom / in Aufziehung der Mahlere. CXXVI. Peter Paul Rubens / Mahler von Antorf : Sein Lehrmeister : Komt zu Erzherzog Alberto in Dienst : Von dar nach Rom : Seine Werke zu Rom : Komt wieder zurück in Viderland / und daselbst in großes Ansehen : Seine Werke : Besuchet die Künstler in Holland : Sein Urtheil über die Holländische Mahlere : Seine Art / die Discipel zu unterrichten : Seine Erfindung reich zu werden : Abraham Janson neidet sein Glück an : Komt als ein Königlichler Gesandter in Engelland / und wegen vertrauter Staats-Geschäfte in Angelegenheit : Samlet einen großen Schatz von Kunststücken : Seine Werke in Ober-Teutschland : Seine Leichbegängniß. CXXVII. Philipp Uffenbach / Mahler von Frankfurt : Komt nach Rom : Begibt sich auf die kleine Werke / und mahlet die Reis des jungen Tobias : Eine Latona / und andere seine Werke : Seine Nacht-Stücke : Sein Werk zu Frankfurt / die Vergnügung : Die Flucht Christi in Egypten : Unterscheid der Kupferstecher- und Mahl-Kunst : Seine Trefflichkeit / und Lebenswandel. CXXIX. Jacob Ernst Thoman / von Sagenstein : Ist ein köstlicher Landschaft-Mahler : Wird Kaysertlicher Kriegs-Commissarius und Proviant-Meister.</p>
Antorf ist glücklichster Mann Rom / in Aufziehung der Mahlere.	<p>A ist Welt-kündig / daß schon von hundert Jahren her / und darüber / die berühmte Niderländische Stadt Antorf / vor allen andern der Welt / in Erziehung und Herfürbringung der Kunst-reichen Geister / in der Edlen Mahl-Kunst den Ruhm / Lob und Preis gehabt / daß sich auch Rom selbst ihr nicht dürfen entgegen setzen / weil fast alle / die daselbst gemahlt und Lob-würdige Werk hinterlassen / fremd / und entweder von Urbino / Florenz / Venedig / oder meistens von Bolognen waren. Also daß Antorf sich dergleichen billig herfür rühm / und vor andere glücklichste schätzen kan.</p>
CXXVI. Peter Paul Rubens / Mahler von Antorf.	<p>Nach andern nun der aus ihr entsprossen / ist auch Peter Paul Rubens / der fürtreffliche Künstler / so alda Anno 1577. den 28. Junii / von fürnchmen Eltern gebohren worden. Nachdem er dann zu allen der Jugend nöthigen Exercitien angehalten worden / ließ er in den Studien alsobald ein sonderbares Ingenium / Wis und Verstand verspüren / also daß seine Lehrmeister ihn zu einer Advocatur auf fünfzigste Zeit tauglich geschäget / nicht ohne große Freude seiner Eltern ; weil aber benebens in ihm immerzu eine Begierde zu der edlen Mahlkunst glümmete / vermittelst welcher er unterschiedliche herrliche Zeichnungen zuwege gebracht / hat er durch solches seine Eltern dahin bewogen / daß sie ihn dieselbe zu erlernen / bey Tobias Ver-Hoch / damals ermeldter Stadt berühmten Künstler / aufgedinget / nach diesem ersten Anfang auch zu Octavio von Veun gethan / da er sich alsbald in den ersten Jahren dergestalt berühhmt gemacht / daß männiglich sich seines schönen Geists verwunderte / weil er mit Geschwindigkeit alle nöthige Regeln ergriffen / und vermittelst seines überflüssigen Geists seinen guten Ruff so weit befördert / daß ihn Erz-Herzog Albertus aus Oesterreich / damalen allergnädigster Lands-Fürst / in Dienst genommen / und für sich mannigfaltige Geist-reiche Werke machen lassen / auch hernach zu dem Herzogen von Mantua in Italien gesandt / um alda in denselben Pallast die allerfürrefflichste Gemälde und Statuen (dergleichen in Europa selbiger Zeiten nicht anzutreffen) zu sehen / und nach selbigen sich zu perfectioniren / wie er dann solche auch sich trefflich zu Nutzen gemacht / und alle seine Studien darnach gerichtet / sonderlich aber nach der Venediger Manier / so ihm am meisten betiebt.</p> <p>Hierauf hat er sich nach Rom gemacht / und daselbst</p>

Abb. 2: Vita des Peter Paul Rubens in der „Teutschen Academie“ von Joachim von Sandrart: Nürnberg 1675.

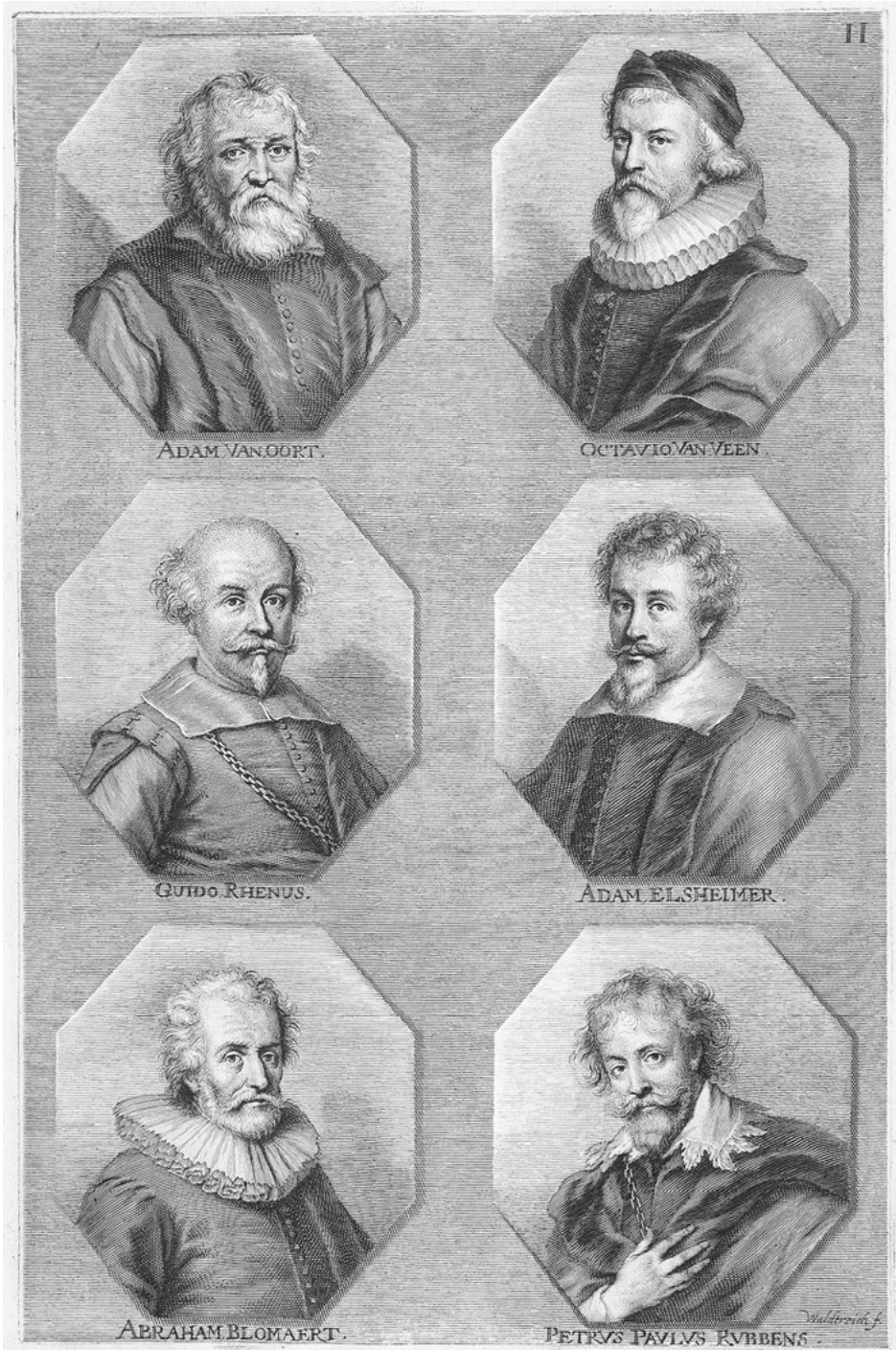


Abb. 3: Porträt des Peter Paul Rubens (unten rechts) in der „Teutschen Academie“ von Joachim von Sandrart: Nürnberg 1675.

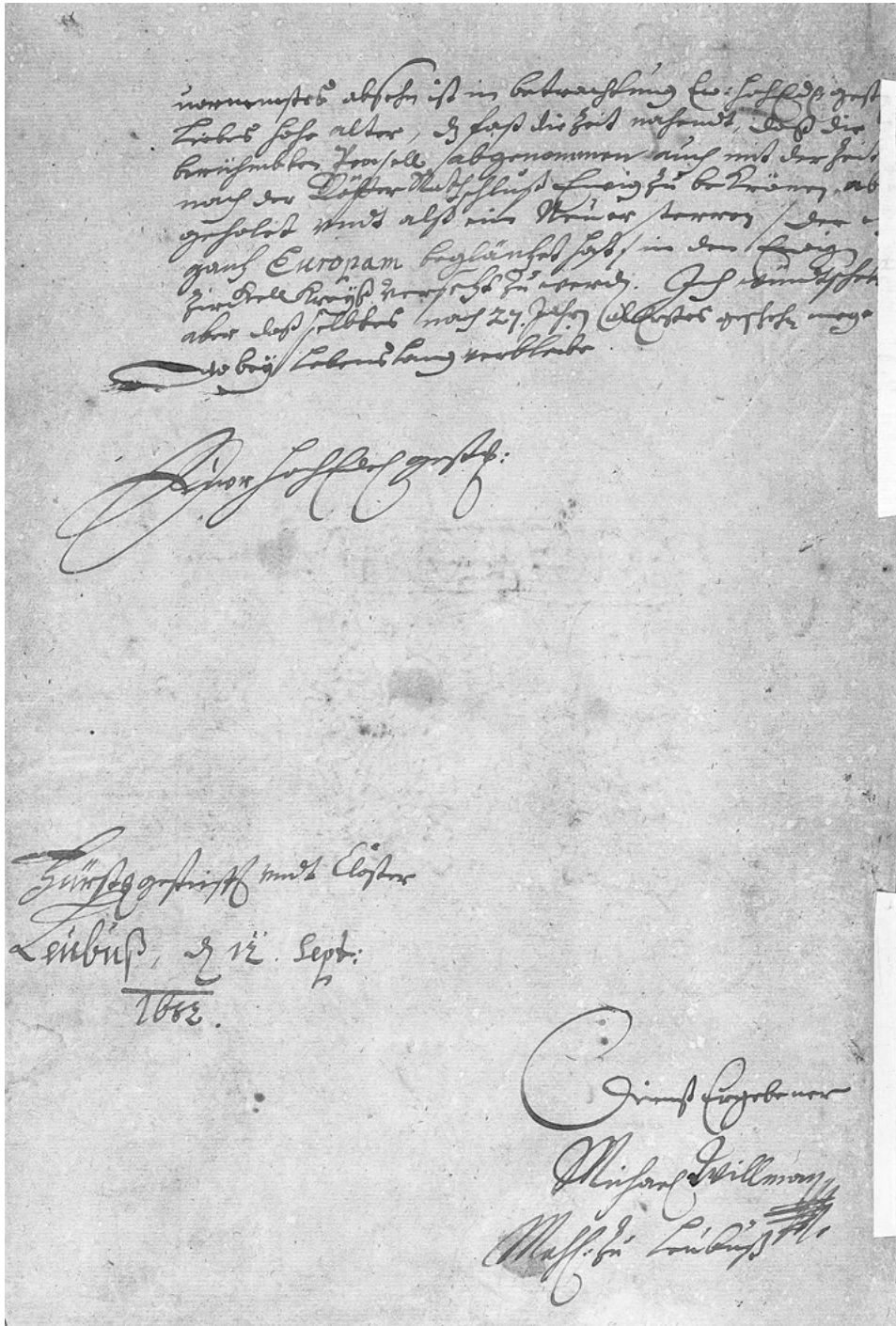


Abb. 5: Brief von Michael Willmann an Joachim von Sandrart, den 12. September 1682, Feder in Braun und Grau, Wien, Albertina, Inv. Nr. 3567/2v.

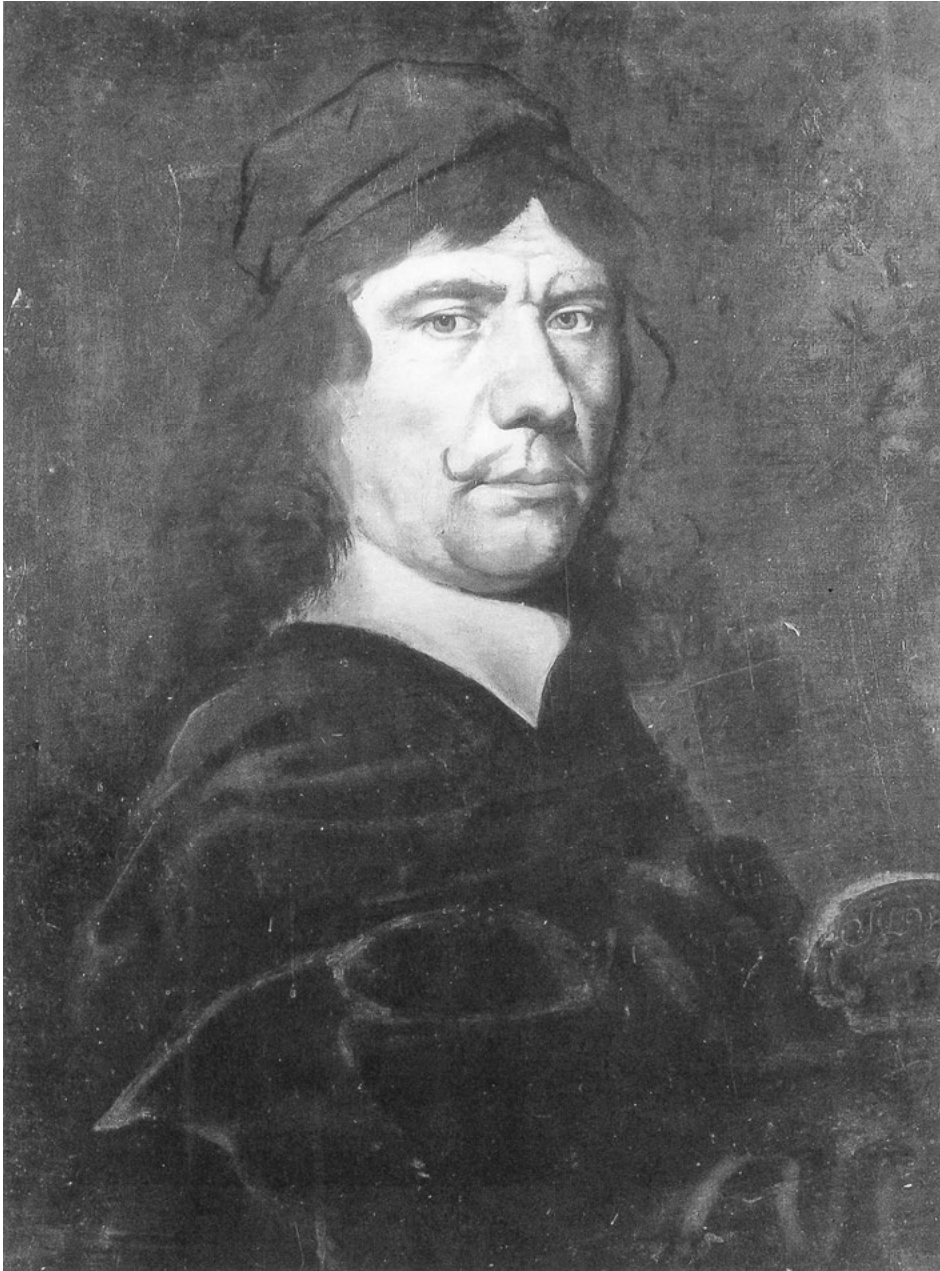


Abb. 6: Michael Willmann, Selbstporträt: Öl auf Leinwand, 64 × 51 cm, 1682, Warschau, Nationalmuseum.

den wir in der Zeichnung bereits visualisiert gesehen haben: Sein einfaches „Titulblättgen“, das Willmann nach eigener schmeichlerischer Aussage als „Dorff mahler“ sehr „gestimppelt“ habe, stelle dar, wie der hochbetagte Maler Sandrart – 76 Jahre zählte er damals – am Ende seines Lebens („die Zeit nahend, daß die berühmten Pinsell abgenommen“) auf Ratschluss der Götter in den Sternenhimmel versetzt wird, um von dort aus ganz Europa mit seinem Licht zu beleuchten.⁹

Hier greift Willmann auf einen Topos der Antike zurück: Wie in alten Zeiten möchte er den verehrten Kollegen, mit tröstenden Worten für dessen hohes Alter, als Stern am Himmel unsterblich machen. Die Zeichnung und das Begleitschreiben preisen und illustrieren Sandrart als herausragenden Künstler, für den eine Aufnahme in den Sternenhimmel und damit die Unsterblichkeit angemessen sei. Bild und Text beschreiben folglich eine Verstirnung: Ein Mensch wird als Sternbild an den Himmel versetzt und damit vergöttlicht. Allerdings werden im Allgemeinen, nach alter Überlieferung, nur Heroen unter die Götter versetzt.¹⁰ Beispiele für Verstirnungen sind etwa Andromeda, Kallisto, die Dioskuren Kastor und Pollux, Orion, Pegasos und Perseus, die wir als Sternbilder am Himmel finden. Willmann reiht seinen Kollegen ein in diese illustre Gruppe von Heroen der Vergangenheit und es stellt sich die Frage, auf welche Taten Sandrarts sich diese Heroisierung begründet.

Versuchen wir zunächst, diese Antwort aus dem Bild heraus zu klären: Sandrart thront auf dem Globus, das Wort [EU]ROPA lässt seinen Wirkungsradius erkennen. Unterhalb der Erdkugel türmen sich schwere Folianten, zum Teil aufgeschlagen; die Eule der Minerva als Sinnbild der Weisheit hat darauf Platz genommen. Zudem sind verschiedene Gerätschaften am vorderen Bildrand verstreut, die, ebenso wie die Pinsel in der Hand, auf den Künstlerberuf verweisen (zum Beispiel Messgeräte oder Zeichnungsrolle). Im Hintergrund links werden gemauerte Pyramiden erkennbar, in der Art antiker Grabmale, wie sich der Prätor Gaius Cestius im 1. Jahrhundert v. Chr. eines in Rom erbauen ließ. Die drei Personen dort am Fuß der Bauwerke scheinen auf das fulminante Geschehen aufmerksam geworden zu sein; darauf zumindest könnte der erhobene, darauf zeigende Arm des Mannes im Vordergrund hindeuten. Diese Kulisse mit antiken Bauten, ebenso die Bücher, geben wohl Hinweise auf das enorme antiquarische Wissen, das sich Sandrart im Laufe seines Lebens durch eigene Studien in Rom ebenso wie durch internationa-

⁹ Lossow: Willmann (Anm. 3), S. 132, „... mein vornemstes absehn ist in betrachtung Ew: HochEdelgestrengen liebes hohe alter, daß fast die Zeit nahendt, daß die berühmten Pinsell abgenommen auch mit der Zeit nach der Götter Rathschluß Ewig zu bekronen abgeholt und alß ein Neuer stern/ der auch gantz Europam beglantzet hat/ in den Ewigen Zirkellkreiß versetzt zu werden“.

¹⁰ „Daß ein Mensch unter die olympischen Götter versetzt wird, wie es im Bereich der Heroen wiederholt geschehen ist (Ganymed zum Beispiel Kleitos, Herakles und andere), ist nirgends belegt“, Dietrich Roloff: Gottähnlichkeit, Vergöttlichung und Erhöhung zu seligem Leben. Untersuchungen zur Herkunft der platonischen Angleichung an Gott, Berlin 1970, S. 127.

len Austausch mit Gelehrten angeeignet hatte.¹¹ Doch reicht solch ein ausgeprägter Wissensschatz für eine derartige Herausstellung, die Erhebung des Malers zu den Sternen, aus? Gelehrte und virtuose Künstler gab es viele, auch solche, die parallel zum künstlerischen Schaffen theoretische Texte verfassten und sich dadurch in Kreise der Gelehrsamkeit einschrieben.

Um zu verstehen, was genau die heldenhafte Verehrung Sandrarts vonseiten Willmanns provozierte, müssen wir den größeren Kontext erfassen. Wir ziehen eine Reihe von Kupferstichen hinzu, die Sandrart selbst an den Beginn des dritten und letzten Bandes seiner „Teutschen Academie“ stellte und auf die sich Willmann – der in seinem Brief ja konkret für diese Publikation dankt – mit höchster Wahrscheinlichkeit ganz direkt bezog. Einen ganzen Zug von ‚Helden‘ erkennen wir in einem Titelkupferstich (Abb. 7) zum dritten Band der „Teutschen Academie“, der den Titel „Iconologia Deorum“ trägt und sich den Darstellungen der antiken Gottheiten widmet. Ganz links im Bild, unter dem Band der Tierkreiszeichen thronend, empfängt der Sonnengott Apoll eine heterogene Gruppe von Personen, viele davon in Rüstungen, andere in antikischem Idealgewand, über denen stolz eine Fahne mit der Aufschrift „Alles zu Nutzen“ weht. Die Ruhmesgöttin Fama posaunt deren Taten in die Welt. Pegasus ebenso wie die Musen, die unten links um die Quelle Hippokrene versammelt sind, lassen den Ort unzweideutig als Parnass identifizieren.

Mit dem Motto im Banner („Alles zu Nutzen“) gibt sich die Gruppe der hier Ausgezeichneten als Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft zu erkennen: Es handelt sich dabei um die größte und einflussreichste Sprachgesellschaft im Deutschland des 17. Jahrhunderts: Bereits 1617 von Fürst Ludwig zu Anhalt-Köthen gegründet, zielte sie darauf ab, die deutsche Sprache zu fördern und zu verfeinern, um Deutschland in kultureller Hinsicht wieder zu einer mit Frankreich und Italien konkurrenzfähigen Nation werden zu lassen. Die Mitglieder aus dem Adels- und Reichsfürstenstand waren in höfischer und politischer Weise miteinander vernetzt und übten einen intensiven intellektuellen Austausch aus. Als Vorbild stand ihnen vor allem die Accademia della Crusca in Italien vor Augen, aber auch Aspekte von Ritterorden und Adelsgesellschaften lassen sich in dieser literarischen Vereinigung wiederfinden.¹² Dabei ging die Gesellschaft, wie

¹¹ In allen Bänden der „Teutschen Academie“ liegt – neben den Viten – der Schwerpunkt auf dem Wissen zur Antike; dabei richtet sich Sandrart in der Art eines Polyhistor mit kompilatorischem Zugriff an die Kunstkenner, -sammler und -liebhaber seiner Zeit, daneben möchte er seinen Künstlerkollegen dasjenige Wissen bereitstellen, das ihnen zur Erfüllung der Wünsche ihrer Auftraggeber erforderlich war; vgl. Anna Schreurs: Die Antike als europäisches Fundament – Zu den Grundlagen der Kunstanschauungen in der römischen Zeit, in: Anna Schreurs: Joachim von Sandrart zwischen Text und Bild. Malerei und Dichtung in Zeiten des Dreißigjährigen Krieges, Ms. Habilitationsschrift Goethe-Universität Frankfurt am Main, 2010, Kap. II.1, S. 85–87.

¹² Zu dieser Sprachgesellschaft siehe Fruchtbringende Gesellschaft: Der Fruchtbringenden Gesellschaft geöffneter Erzschrein. Das Köthener Gesellschaftsbuch Fürst Ludwigs I. von Anhalt-Köthen 1617–1650, hrsg. von Klaus Conermann, Leipzig 1985; Martin Bircher: Im



Abb. 7: Apoll empfängt die Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft auf dem Parnass: Titelpupferstich der „Iconologia Deorum“ von Joachim von Sandrart, Nürnberg 1680.

Andreas Herz zuletzt betonte, „keineswegs wie die Hof- und Ritterorden im Dienst der herrschaftlichen Repräsentation und deren künstlerischer Performanz auf, sondern verfolgte gemeinsame, tendenziell überständische und überkonfessionelle Normen, Leitbilder und Kulturansprüche.“¹³ Zu den Pflichten der Gesellschafter (wie auch der Applikanten) gehörte entsprechend ein ‚fruchtbringender‘, tugendsamer und friedlicher Lebenswandel. Ein jeder sollte:

„erbar/ weiß/ tugendhaft/ höflich/ nützlich und ergetzlich/ gesell- und mässig sich überall bezeigen/ rühm und ehrlich handeln [...] bey Zusammenkunften keiner dem andern ein widriges Wort vor übel aufzunemen höchlich verboten.“¹⁴

Garten der Palme. Kleinodien aus dem unbekannten Barock. Die Fruchtbringende Gesellschaft und ihre Zeit (Ausstellungskatalog, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel / Präsidialabteilung Zürich), Wolfenbüttel 1992. Ergänzend ist zu erwähnen, dass die Gesellschaft in diesem Kupferstich ihren letzten großen Auftritt erhielt und ab 1680 keine Fortführung fand. 2007 gründete sich in Köthen eine Neue Fruchtbringende Gesellschaft, <http://www.fruchtbringende-gesellschaft.de>, 20. Juni 2015.

¹³ Andreas Herz: Der edle Palmenbaum und die kritische Mühle. Die Fruchtbringende Gesellschaft als Netzwerk höfisch-adeliger Wissenskultur der frühen Neuzeit, in: Denkströme, Heft 2, 2009, S. 152–191, http://denkstroeme.de/heft-2/s_152-191_herz, 20. Juni 2015.

¹⁴ Carl Gustav von Hille: Der Teutsche Palmenbaum, 1647, S. 16–17, zitiert nach Christoph Stoll: Sprachgesellschaften im Deutschland des 17. Jahrhunderts. Fruchtbringende Gesell-

Die zentrale Forderung an die Mitglieder jedoch lag im sicheren mündlichen und schriftlichen Gebrauch der deutschen Sprache, war doch das Hauptziel der Gesellschaft die Reinhaltung der Muttersprache, wozu auch das Verbot eines übermäßigen Gebrauchs von Fremdwörtern gehörte.¹⁵ Der fünf Jahre nach ihrer Stiftung von der Gesellschaft veröffentlichte „Kurtze[r] Bericht der Fruchtbringenden Gesellschaft Zweck und Vorhaben“ fasst dieses Vorhaben zusammen als das Bemühen,

„daß man die Hochdeutsche Sprache in ihren [!] rechten wesen und standt/ ohne einmischung frembder außländischer wort/ auffs möglichste und thunlichste erhalte/ un(d) sich so wohl der beste [!] außsprache im reden/ alß d(er) reinesten art im schreiben un(d) Reimen-dichten beflleißige.“¹⁶

Entsprechend der im gesamten deutschen Sprachraum zu realisierenden Ziele gab es keine örtliche Festlegung der Gruppierung auf eine Stadt oder Region. Geographisch gesehen verteilten sich die Mitglieder auf das gesamte Gebiet des Alten Reichs von Königsberg bis zu den süddeutschen Residenz- und Reichsstädten. Die Mitglieder waren durch Briefe, Besuche, gegenseitige Buchgeschenke oder wechselseitig füreinander verfasste *Carmina* eng vernetzt. Zwar gehörte die überwiegende Mehrzahl der Mitglieder dem Adelsstand an, doch konnten auch Bürgerliche, die sich durch hervorragende ‚Sprach‘-Leistungen (meistens in der Dichtkunst) hervorgetan hatten, aufgenommen werden. Als frühestes Beispiel ist Martin Opitz zu nennen, der – nach mehrjährigen Bemühungen – 1629 Mitglied der Gesellschaft wurde. Erst in den vierziger Jahren begann man verstärkt, Gelehrte, Schriftsteller und Dichter aufzunehmen, zu denen Georg Philipp Harsdörffer und Sigmund von Birken gehörten.¹⁷

schaft, Aufrichtige Gesellschaft von der Tannen, Deutschgesinnte Genossenschaft, Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz, Elbschwanenorden, München 1973, S. 28.

¹⁵ „So soll auch den Gesellschaftern [...] vor allen Dingen obliegen/ unsere hochgeehrte Muttersprache/ in ihrem gründlichen Wesen/ und rechten Verstande/ ohn Einmischung fremder ausländischer Flikkwörter/ sowohl in Reden/ Schreiben als Gedichten/ aufs allerzier- und deutlichste zu erhalten und auszuüben“, Hille: *Palmenbaum* (Anm. 14), S. 17, zitiert nach Stoll: *Sprachgesellschaften* (Anm. 14), S. 28.

¹⁶ Bericht zitiert nach Klaus Conermann: Eine Einleitung, in: *Fruchtbringende Gesellschaft: Der Fruchtbringenden Gesellschaft geöffneter Erzschein*. Das Köthener Gesellschaftsbuch Fürst Ludwigs I. von Anhalt-Köthen 1617–1650, Bd. 2, hrsg. von Klaus Conermann, Leipzig 1985, S. 23–127, hier S. 25. Der „Kurtze Bericht Von der Fruchtbringenden Gesellschaft Zwecke und Vorhaben“, der nur drei Druckseiten umfasst, wurde mit geringfügigen Änderungen in fünf Publikationen zwischen 1622 und 1646 veröffentlicht, zuletzt als Vorwort zu dem Band mit den Kupferstichen der Gesellschaftspflanzen „Der Fruchtbringenden Gesellschaft Nahmen / Vorhaben/ Gemähle und Wörter“, siehe Martin Bircher (Hrsg.): *Matthäus Merian d. Ä. und die Fruchtbringende Gesellschaft. Der Briefwechsel über Entstehung und Drucklegung des Gesellschaftsbuchs von 1646* (Sonderdruck aus dem Archiv für Geschichte des Buchwesens; 18), Frankfurt am Main 1977, S. 667–730, besonders S. 671.

¹⁷ Bürgerliche blieben jedoch mit unter 6 Prozent in der Minderheit, vgl. Ingo Breuer: *Literarische Sozietäten*, in: Albert Meier (Hrsg.): *Die Literatur des 17. Jahrhundert* (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart; 2), München/Wien 1999, S. 201–209, besonders S. 203.

Mit Joachim von Sandrart wurde schließlich 1676 erstmalig ein bildender Künstler in die Gesellschaft aufgenommen; es waren seine Leistungen als Autor der „Teutschen Academie“ (deren erster Band im Jahr zuvor erschienen war), einer ersten enzyklopädischen Kunstgeschichte in deutscher Sprache, denen er die Aufnahme zu verdanken hatte. Stolz trägt er in dem repräsentativen Autorenporträt, das der Titelei des zweiten und des dritten Bandes der „Teutschen Academie“ eingebunden ist, den sogenannten Gesellschaftspfennig an einem breiten Band auf der Brust (Abb. 8).¹⁸ Bei Zusammenkünften gehörte das Tragen des Gesellschaftspfennigs – einer kleinen, goldenen Medaille, ausgestattet mit dem Gesellschaftssymbol, der Palme, auf der einen, dem persönlichen Gewächs auf der anderen Seite (Abb. 9 – hier derjenige von Fürst August zu Anhalt von 1621) – zu den satzungsmäßigen Pflichten der Mitglieder:

„Drittens sollen auch alle Gesellschafter zu gebührender Dankbezeugung der erwiesenen Ehre sich belieben lassen/ ein in Gold geschmeltztes Gemähle; worauf einseitig der Baum und das Wort der Fruchtbringenden Gesellschaft zugeordnet; anderseitig aber des Gesellschafters selbst eigenes Gemähl an einem sittig-grünen Seidenband zu tragen; damit die Gesellschafts-genossene sich untereinander bey begebenden Zusammenkünften desto leichter erkennen/ und dadurch dero hochrühmliches Vorhaben kündig gemachte werden möchte“.¹⁹

Eben diesen Gesellschaftspfennig finden wir auch in der Zeichnung Willmanns wieder (Abb. 10). Als Maler und als Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft ausgezeichnet tritt Sandrart folglich hier den Weg zu den Sternen an. Und in der Tat war diese Mitgliedschaft für den Maler von größter Wichtigkeit: Den dritten und letzten Band seiner „Teutschen Academie“ nutzte er, um das ‚fruchtbringende‘ Wirken der Gesellschaft zu preisen. Die bildliche Darstellung des Empfangs der Mitglieder (Abb. 7) wird ergänzt durch eine mehrseitige Prosa-Ekloge – verfasst wohl von Dichtern aus dem Umfeld Sandrarts²⁰ – in der die Verherrlichung der Gesellschaft (auch ‚Palmenorden‘ genannt) auf einem „teutschen Parnass“ un-

¹⁸ Sandrart, der ‚Gemeinnützig‘, erhielt bei seiner Aufnahme 1676 die ‚Rote Tanne‘ als Gewächs und die Devise „Ragt weit hervor“. Beides findet sich in dem von Richard Collin gestochenen Porträtstich von 1679, der dem zweiten Hauptteil der „Teutschen Academie“ ebenso vorangestellt ist wie der „Iconologia Deorum“. Ein Medaillon mit der roten Tanne und der Devise flankiert gemeinsam mit einem zweiten Medaillon, welches Sandrarts Wappentier, den Pelikan, mit seinem persönlichen Motto („Vivre pour mourir. Et mourir pour vivre“) zeigt, das mittige Wappen, an dem unten eine Kopie des Gesellschaftspfennigs aufgehängt ist. Vgl. andere repräsentative Porträts, zum Beispiel dasjenige Georg Philipp Harsdörffers im Frontispiz von „Der Menschen Stand in Gottes Hand [...] Leichbegängnis deß [...] Herrn Georg Philipp Harsdörffers“ (Nürnberg 1658, Wolfenbütteler Digitale Bibliothek, <http://diglib.hab.de/drucke/db-2253-37/start.htm?image=00002>, 20. Juni 2015).

¹⁹ Hille: *Palmenbaum* (Anm. 14), S. 17–18, S. 28–29.

²⁰ Nach Hartmut Laufhütte: Sigmund von Birken und Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie*, in: Susanne Meurer [et al.] (Hrsg.): „Aus aller Herren Länder“. Die Künstler der „Teutschen Academie“ von Joachim von Sandrart. Aufsatzband der internationalen Tagung in Frankfurt am Main 2010, Turnhout 2015, S. 432–450 dürfte die Prosaekloge von Martin Limburger (Dichtername: Myrtillus im ‚Pegnesischen Blumenorden‘) verfasst worden sein.



Abb. 8: Joachim von Sandrart, Selbstbildnis: Stich von Richard Collin in der „Teutschen Academie“ (1679) und der „Iconologia Deorum“ (1680).



Abb. 9: Gesellschaftspfund des Fürsten August von Anhalt-Plötzkau (1575–1653).



Abb. 10: Apotheose Joachim von Sandrarts, Detail: Zeichnung von Michael Willmann in Braun, Grau und Schwarz, Feder und Pinsel, laviert, Weißhöhung, auf gelblichem Papier, 1682, Wien, Albertina, Inv. Nr. 3567/1.

ter dem Schutz Minervas, Apolls und der Musen in Worten ausgemalt und sogar die einzelnen Mitglieder mit ihren literarischen und künstlerischen Leistungen vorgestellt werden.

Der begleitende Text zu dem Kupferstich erzählt von einem „teutschen“ Schäfer-Poeten, der sich mit einer Nymphe namens Teutillis an einem idyllischen Frühlingstag auf den Weg zum Parnass begibt; die Musen mit ihrem Gebieter hätten sich – so erklärt die Nymphe dem ahnungslosen Hirten – neuerdings im Nor-

den, „in den Alemannischen Gränzen niedergelassen“.²¹ Nach beschwerlichem und gefährvollem Weg erreichen die beiden einen Hain, der die Sinne durch Farbenpracht, Schönheit und Duft der unterschiedlichsten Frühlingsblumen betört. Die Nymphe, von einem Stern bekrönt, gesellt sich zu den Musen, während sich unser junger Schäferpoet hinter einer Palme verbirgt.²² Von einem überirdischen Glanz geblendet, bedeckt er seine Augen mit einem abgerissenen Palmblatt, durch das hindurch er die folgende Szene beobachtet, die etwa der zuvor genannten Kupferstich-Darstellung des „Heldenzugs auf den Parnass“ entspricht: Der Musenfürst nimmt auf seinem Strahlen-Thron Platz, der von dem Band der Sternkreiszeichen überwölbt, von Minerva rechts, von Herkules und Merkur links flankiert wird. Über ihnen schwebt die blumenstreuende Flora. Die ‚hochbetagte‘ Regentin Germania in ihrem Kaiser-Schmuck hat neben Apollo Platz genommen. Vor ihr, wie vor Apollo, hält die Nymphe eine Lobrede auf das nach Krieg und Zerstörung wieder erblühende Deutschland²³ und vor allem auf diejenigen, die zu der neuen Blüte der Künste beigetragen haben, den Gründer²⁴ und die ersten Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft. Im Anschluss daran überreicht Teutillis dem Gott im Namen ihrer Herrin zwei Kronen als Ehren-Zeichen der „Teutschen Kunst und Tugend“.²⁵ Merkur nimmt die Kronen in Empfang und lobt in seiner Rede, so die Erzählung weiter, die Deutschen, die – im Gegensatz zu ihren Vorvätern – nun Mars *und* Apollo, Krieg *und* Kunst gleichrangig verehrten.

Schließlich führt Merkur den Zug der Helden zum Thron hin an: die drei Oberhäupter der Fruchtbringenden Gesellschaft sowie die drei kurfürstlichen Mitglieder, die folgenden ‚Gesellschafter‘ in strenger Rangfolge von Herzögen, Markgrafen, Landgrafen, Pfalzgrafen, Fürsten, Grafen und Freiherren, dann Adelige und Gelehrte. Auf Altären werden hernach – so führt es der den Stich begleitende Text der „Teutschen Academie“ weiter aus – diejenigen Werke deponiert, durch die das jeweilige Mitglied seinen Tribut zum kulturellen Wiederaufbau Deutschlands beigetragen hat (Bücher, Poetiken, Grammatiken, Rechtschreiblehren, Übersetzungen, Lieder). Das Ganze findet ein glorreiches Ende: Durch die

²¹ TA 1680, Iconologia Deorum, Ehren-Preis [II], <http://ta.sandart.net/-text-1314>, 20. Juni 2015.

²² Vgl. TA 1680, Iconologia Deorum, Ehren-Preis [V], <http://ta.sandart.net/-text-1317>, 20. Juni 2015.

²³ Vorher werden die Männer angeklagt, die sich von Mars leiten ließen, das heißt „dieweil sie auch meistens seine Geist-regungen fühlten/ mehr mit Waffen als Würfeln/ Keulen als Kie- len/ spielten/ Kriege vor Krüge liebten; und ihre Thaten/ nit mit Dinte sondern Blut/ nit in Baumkleider sondern Feindes-glieder zeichneten“, TA 1680, Iconologia Deorum, Ehren-Preis [VII], <http://ta.sandart.net/-text-1319>, 20. Juni 2015.

²⁴ Der „Nehrende“ – Fürst Ludwig von Anhalt – habe „einen Palmbaum gepflanzt: [um] mit dessen Holz und Oele die Kunst-flamm zu erhalten/ und mit dem darausfließenden Wasser die Mißgunst-Brunst zu dämpfen; und also hiedurch kluge Sprach Liebe an und altes Vertrauen wieder aufzurichten“, TA 1680, Iconologia Deorum, Ehren-Preis [VII], <http://ta.sandart.net/-text-1319>, 20. Juni 2015 (Hervorhebung A. S.-M.).

²⁵ TA 1680, Iconologia Deorum, Ehren-Preis [VIII], <http://ta.sandart.net/-text-1320>, 20. Juni 2015.

Gaben beglückt, erhebt Apollo die deutsche Nymphe Teutillis in den Stand einer zehnten Muse.²⁶

Viel Aufwand betreibt Sandrart, den Rang und die Bedeutung der Fruchtbringenden Gesellschaft herauszustellen. Mit diesem fulminanten Auftakt macht er deutlich, dass seine „Iconologia Deorum“ zu jenen Gaben gehört, die von ihm als Mitglied des ‚Palmenordens‘ auf dem Altar der Tugend und des Friedens auf dem Parnass deponiert wurden – stellvertretend für ihn und andere Literaten schleppt in der Darstellung ein junger Mann ganz rechts einen Folianten zum Parnass hinauf.²⁷

Bevor wir zu unserer Ausgangszeichnung zurückkommen, der Apotheose Sandrarts, soll jedoch dargelegt werden, welche hohe Bedeutung Sandrart den Tätigkeiten des ‚Palmenordens‘ beimisst und damit auch seiner eigenen Tätigkeit als Künstler und Kunstliterat. Verfolgt man das Motiv des Zodiacus mit Blick auf die weiteren Kupferstiche, die auf den ersten Seiten der „Iconologia Deorum“ eingebunden sind, so erkennt man, dass Sandrart mit dem Wirken der Fruchtbringenden Gesellschaft große Hoffnungen für friedvollere Zeiten im Deutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg verbindet. Blättert der Leser nämlich weiter, führt es ihn aus den idyllischen Gefilden des Parnasses zu einem Blatt, das den Titel „Chaos“ (Abb. 11)²⁸ trägt und in seiner pulsierenden Verdichtung von ungeordneter Masse das Gegenbild zum verträumten Palmenhain und dem wohlgeordneten Zug der Fruchtbringenden Gesellschaft darstellt. Dieser Stich steht als „Tafel A“ am Beginn von Sandrarts Ausführungen über die Götterbilder, seinen Übersetzungen der „Imagini dei dei degli antichi“ von Vincenzo Cartari.

In der Darstellung soll, so suggeriert es die Unterschrift²⁹, die ungefügte Masse illustriert sein, die am Anfang von Ovids „Metamorphosen“ steht. Im lodernen

²⁶ „Den Orden ordnen wir/ zu unsern Musen-Chor/ und seinen Palmen-Baum/ den Lorbeer-ästen vor: Weil ihr das Kunst-reich habt mit reicher Kunst gemehrt/ und unsern Tempelbau mit Glut und Blut geehrt. Mercur, schreib du dem Buch der Ewigkeiten ein: Teutillis soll hinfort die zehnde Musa seyn.“, TA 1680, Iconologia Deorum, Ehren-Preis [XV], <http://ta.sandrart.net/-text-1327>, 20. Juni 2015.

²⁷ Die Publikationen Sandrarts sind als Gaben im „Ehren-Preis“ explizit genannt: „Es wäre auch sonderlich der Gemeinnützigte erschienen/ welcher den gemeinen Nutzen so wol des Kunst- als teutschen Reichs mit ungemeinen Eifer beförderte/ und männiglich ansporete: daß man Kunst und Tugend/ Hoheit und Geschicklichkeit/ Ehre und Verdienst/ paaren mögte. Wie solches gegenwärtige seine teutsche Academie der Bau-Bild- und Mahlerey-Künste/ wie auch die wahre Abbildung der Götter/ welche den Alten verehret worden/ und anderes mehr/ zur Genüge beglaubten.“, TA 1680, Iconologia Deorum, Ehren-Preis [XIV], <http://ta.sandrart.net/-text-1326>, 20. Juni 2015.

²⁸ Sandrart kopierte das Blatt nach einem Kupferstich in Michel de Marolles „Temple des Muses“ von 1655.

²⁹ „der Chaos. Frigida pugnabant calidis. Corpore in uno. fumentia siccis. Ovid Metam“. In den Erläuterungen zu den Kupferstichen auf den ersten Seiten des Bandes führt Sandrart aus: „CHAOS heißt dene ältesten Poeten anders nichts/ als eine/ in einander vermischte und vermengte Massam, oder Klumpen; woraus Himmel/ Erde/ Meer/ Hölle/ Nacht und Tag entstanden sind“, TA 1680, Iconologia Deorum, Erklärung der Kupfer [I], <http://ta.sandrart.net/-text-1330>, 20. Juni 2015.

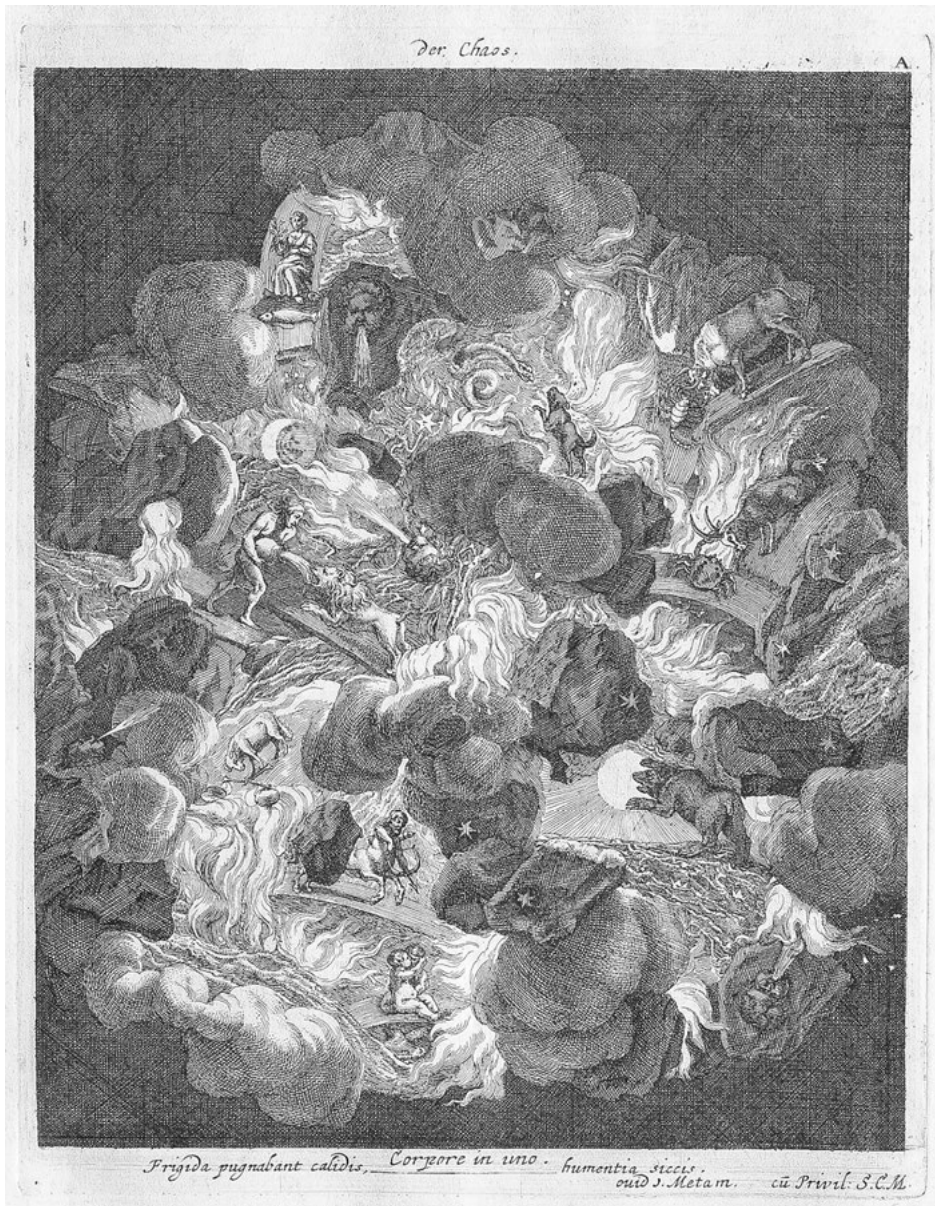


Abb. 11: Das Chaos: Kupferstich von Joachim von Sandrart, Tafel A. in der „Iconologia Deorum“, Nürnberg 1680.

Ballen des Chaos zeigen sich jedoch die Reste eines zerstörten Sternkreisbandes, die darauf verweisen, dass es sich nicht um ein ursprüngliches Chaos, sondern die Zerstörung eines ehemals geordneten Kosmos handelt. Zu erkennen sind alle Sternbilder des Jahreskreises, jeweils noch in ihrer Verankerung auf der Sternbahn.³⁰ Gezielt wählte Sandrart an dieser Stelle der Publikation eine Darstellung, die nichts mit dem zu illustrierenden Text von Cartari, den „Götterbildern“, zu tun hat und auch in den Illustrationen vorhergehender Ausgaben von Cartari nicht vorkam. Denn dieses Chaos bietet eine Folie, vor der die geordnete Ruhe der nächsten Abbildung erst richtig zur Geltung kommt: Als erste Tafel zum Text folgt mit geringem Abstand das Blatt mit dem Titel „Antrum“ (Abb. 12). Als „Tafel B“ ist es dem Kapitel „Von den Bildnissen der Ewigkeit“ vorangestellt und nimmt das Bild des Zodiacus wieder auf.³¹

In der Art einer Pupille schlingt sich das Band der Sternkreiszeichen hier um die „Höhle der Ewigkeit“; zudem ist dieser Blick in die kreisrunde Höhle von einer Schlange umgeben, die sich in den eigenen Schwanz beißt, als Emblem der Ewigkeit.³² Im Inneren thront ein Greis, der – so die Erläuterung im Text – „in der Höhle die Zeiten nach dem Gestirne abtheilet“.³³ Der Tierkreis rundherum bezieht sich auf diese Tätigkeit, die Vermessung des Universums. In den acht konzentrischen Kreisen sind die Tierkreiszeichen richtig, das heißt entgegen dem Uhrzeigersinn, aufgeführt. In der linken Ecke oben tritt Apoll hinzu; die Personifikation der *Natura* (als Mutter mit ihren Kindern) ist in der rechten unteren Ecke zu erkennen.³⁴

Betrachtet man den „Parnass“-Kupferstich, das „Chaos“ und das „Antrum“ als eine Abfolge von zusammenhängenden Bildern, so erscheint der Zodiacus als Schlüsselmotiv: In „Antrum“ ist das Chaos überwunden und ein harmonischer Kosmos entstanden. Der unförmige ‚Klumpen‘ ist zum ebenmäßigen Rund geworden, die Sternkreiszeichen befinden sich wieder auf ihrer Bahn. In dominanter Position befindet sich Apoll, der Sonnengott und Gott der Künste, der die Sternkreiszeichen verbindet und ‚ordnet‘. Eine Art ‚kunsttheoretische Achse‘ in dieser

³⁰ Die Atmosphäre des Bedrohlichen und der Verwüstung wird unterstützt, indem sich diejenigen Sternbilder, die sich im Sternkreis gegenüberstehen, hier zu streitenden Paaren verbunden sind (Wassermann – Löwe; Widder – Waage, Schütze – Zwilling etc.; der Bär schließlich scheint die Sonne attackieren zu wollen).

³¹ TA 1680, *Iconologia Deorum*, S. 11–13; <http://ta.sandrart.net/-text-1357>, 20. Juni 2015; entsprechend Cartaris Kapitel über das „Antro dell’Eternità, con l’immagine del Tempo, o del Fato, di Febo, della Natura, & delli quattro secoli, che significano da Dio venir il tutto, & da quello il tutto esser compreso, & la revolutione delle cose humane“ (Nachdruck der Ausgabe Venedig 1647, Graz 1963, S. 13–14).

³² TA 1680, *Iconologia Deorum*, S. 12; <http://ta.sandrart.net/-text-1358>, 20. Juni 2015.

³³ Ebd., S. 13; <http://ta.sandrart.net/-text-1360>, 20. Juni 2015.

³⁴ In dieser Position erinnert sie stark an entsprechende Personifikationen, die Andreas Cellarius seinen Himmelskarten in der „*Harmonia Macrocosmica*“ (Amsterdam 1661) hinzugefügt hatte; vgl. darin beispielsweise die Karte „*SITVS TERRAE CIRCLIS COELESTIBVS CIRCYNDATAE*“ (Taf. 11).

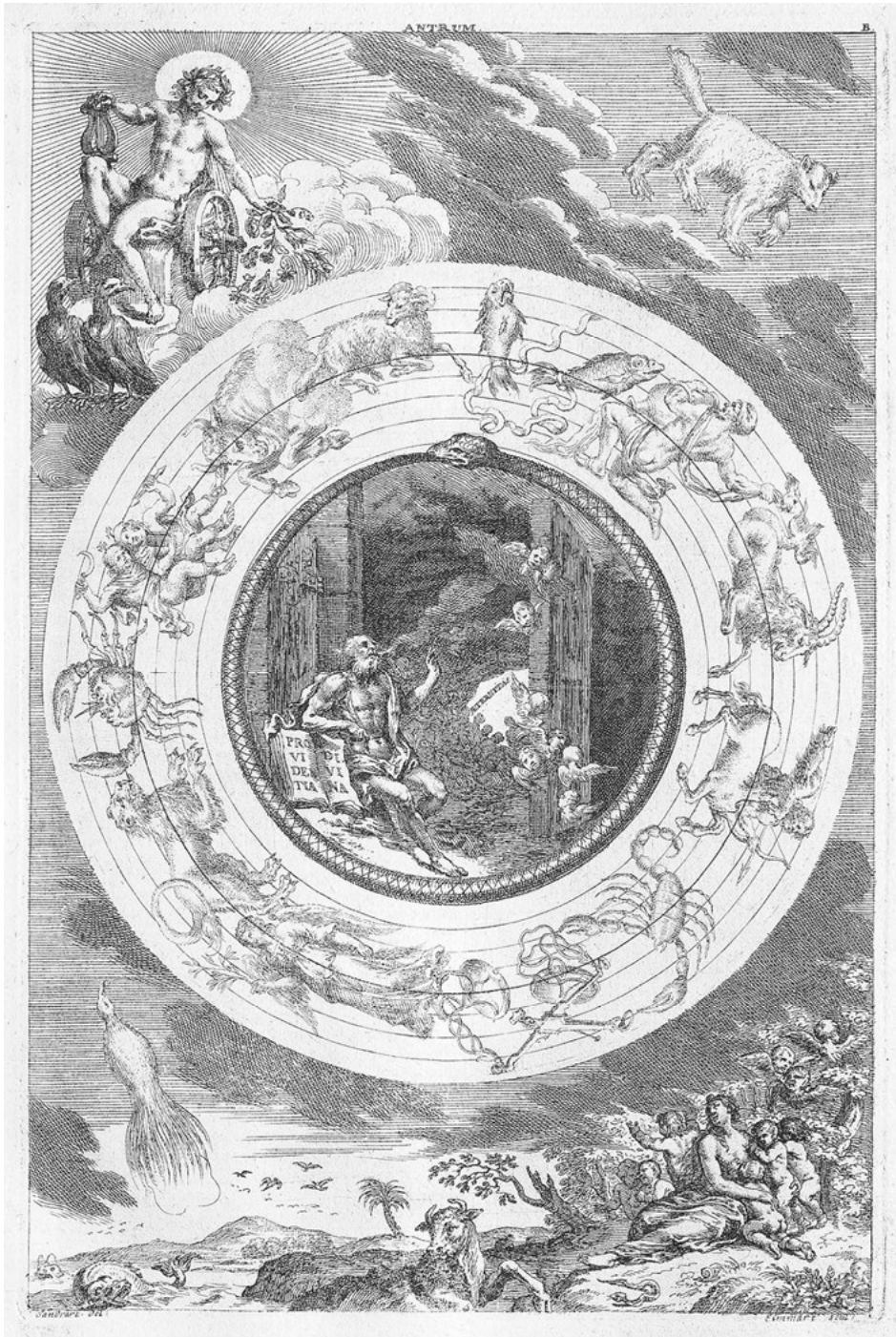


Abb. 12: Die Höhle der Ewigkeit: Kupferstich von Joachim von Sandrart, Tafel B. in der „Iconologia Deorum“, Nürnberg 1680.

konstruierten Himmelsmechanik führt von Apoll zur Personifikation der *Natura* – als ewige Referenz des künstlerischen Schaffens – unten rechts: Diese Diagonale verläuft nicht zufällig durch das Sternzeichen des Stiers, unter dem Sandrart im Mai 1606 geboren wurde.³⁵

Ganz offensichtlich kommt dieser Achse der Kunst dabei eine wesentliche Aufgabe zu, die kosmische Ordnung zu erhalten und das Chaos zu überwinden. Die Palme in der Landschaft unterhalb des Zodiacus dürfte wiederum einen Verweis auf die Fruchtbringende Gesellschaft darstellen, die genau an dieser Einhaltung der Ordnung nicht unerheblich beteiligt ist.³⁶ Und damit führt der Blick uns zurück auf unseren Titelpupferstich mit dem Zug der heldischen Fruchtbringer zum Thron Apolls (Abb. 7). Hier thront Apoll / Phoebus unter einem Zodiacus, der zum Baldachin gebogen ist, und lässt damit die enge Verbindung von Welt- und Friedensordnung mit dem Gott der Künste noch stärker hervortreten.³⁷ Er empfängt mit den Mitgliedern der Fruchtbringenden Gesellschaft diejenigen, die durch unterschiedliches Engagement dazu beigetragen haben, die Ordnung und den Frieden wiederherzustellen und zu bewahren.³⁸ Sie taten sich durch Förderung von Kunst und Wissenschaft, durch künstlerische Produktionen im Wettstreit mit der Antike und durch Lehrschriften hervor, die Maßstäbe für vortreffliche Kunst und Dichtkunst gaben, wie sie auch Sandrart mit der „Teutschen Academie“ und der „Iconologia Deorum“ vorlegte.

Nur vor diesem Hintergrund – den eigenen panegyrischen Kupferstichen zu Ehren der Fruchtbringenden Gesellschaft von Sandrart – lässt sich Willmanns Zeichnung mit der Apotheose des Malers angemessen verstehen. Michael Willmann ehrt den Künstler zweifach: Zum einen, indem er dessen „Concetto“ aus der „Iconologia Deorum“ aufgreift; zum anderen durch die Steigerung, die der apotheotische Charakter der Idee erfährt: In gleichzeitiger Aufnahme und ‚Aufhebung‘ des Entwurfs eilt nun Apoll mit dem Sonnenwagen auf Sandrart zu, um ihn mit einem Lorbeerkranz zu krönen. Vorher waren es die Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft, die von Apoll empfangen und als diejenigen geehrt werden, die gemeinsam mit dem Sonnengott in der Lage und willens sind,

³⁵ Vgl. ausführlicher zu diesem Blatt Schreurs: Apoll (Anm. 3).

³⁶ Gleichzeitig suggeriert die Landschaft, in der Vertreter von Wasser-, Luft- und Erdtieren zu sehen sind, einen ‚paradiesischen‘, friedvollen Zustand, auf den wohl auch der wiederaufblühende Zweig am knorrigen Baum hinweisen will.

³⁷ Die Sternbilder entsprechen exakt denjenigen des „Antrum“-Blattes; deutlich erkennbar sind die identischen Zwillinge, der Stier sowie an der Innenseite der Widder.

³⁸ Hierbei gilt es nicht zu vergessen, dass „[...] sich das Wirken der F[ruchtbringenden] G[esellschaft] im Bewußtsein interessierter Zeitgenossen nicht in Sprach- und Literaturbestrebungen erschöpfte, sondern in weiterreichenden politisch-kulturellen Kontexten verankert [...]“ darstellte, Martin Bircher / Andreas Herz (Hrsg.): Die Fruchtbringende Gesellschaft unter Herzog August von Sachsen-Weißenfels, Bd. 2, Süddeutsche und österreichische Mitglieder (Die Deutsche Akademie des 17. Jahrhunderts. Fruchtbringende Gesellschaft. Reihe II, Abteilung C: Halle), Tübingen 1997, S. 333; vgl. hierzu ausführlicher Schreurs: Die Antike (Anm. 11), Kap. I.2.1.

dem Chaos ein Ende zu setzen, dem kosmischen Gefüge das ihm zustehende Ordnungsprinzip wiederzugeben und den Frieden zu bringen. Nun wird in dieser huldigenden Allegorie der Künstler Sandrart als zukünftiges Sternbild dem Lauf der Sonne und damit dem Gott Apoll zugeordnet. Dass Sandrart in seiner kunstliterarischen Tätigkeit als ein Kunstheld³⁹ begriffen wird, dem es gelingt, eine Friedensordnung zu stabilisieren, betont Willmann zudem durch den Ölzweig (als Friedenssymbol), den er dem Künstler, welcher der Pinsel in der einen Hand entledigt wird, in die andere Hand gibt.

* * *

Vor einem Fazit sei das Ende der Geschichte nicht vorenthalten und eine Antwort auf die Frage gegeben, ob Willmann denn mit seinen schmeichelnden Worten und der apotheotischen Zeichnung bei Sandrart Gehör fand: Mit großer Wahrscheinlichkeit hatte Sandrart den schlesischen Maler einfach übersehen, das heißt, trotz seiner enormen Kenntnisse auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst und seiner weit verzweigten Bekanntschaften nicht von ihm Notiz genommen. Ist uns von Giorgio Vasari, dem sogenannten Vater der Kunstgeschichte, solch ein bewusstes Schweigen über die Lebensläufe von Künstlern, die nicht seine Wertschätzung fanden oder in Konkurrenz zu ihm standen, als eine Art *damnatio memoriae* bekannt⁴⁰, so scheint hinter der Auslassung der Vita von Willmann in der „Teutschen Academie“ kein kunsttheoretisches Kalkül zu stecken. Zum großen Glück des schlesischen Malers hatte sich Sandrart außerdem zu jenem Zeitpunkt, als ihn die Zeichnung und der Brief des Kollegen erreichten, an die Vorbereitungen zu einer erweiterten Neuauflage der „Teutschen Academie“ in lateinischer Sprache begeben: Willmanns schmeichelnde Worte fanden also tatsächlich Gehör.⁴¹ Einen Lebenslauf Willmanns⁴² mit Kupferstichporträt (Abb. 13) nahm Sandrart auf in die 1683

³⁹ Den Kunsthelden ist der erste Band der „Teutschen Academie“ (Nürnberg 1675) gewidmet („der welt-berühmten Teutschen Nation Höchst- und Hoch-Preißwürdigen/ Hoch- und Fürtrefflichen Kunst-Helden und Kunstliebenden“; vgl. <http://ta.sandrart.net/-text-4>, 20. Juni 2015. Zu den ‚Kunsthelden‘ in der Bedeutung und Vorstellung des 17. Jahrhunderts siehe ausführlicher Christina Posselt-Kuhli: Der „Kunstheld“ im Spannungsfeld zwischen Krieg und Frieden – ein herrscherliches Tugendexempel im Deutschland des 17. Jahrhunderts, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 2, Heft 2, 2014, DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2014/02/03.

⁴⁰ Zu erwähnen wären hier als ein berühmtes Beispiel Pirro Ligorio (vgl. Anna Schreurs: Antikenbild und Kunstanschauungen des neapolitanischen Malers, Architekten und Antiquars Pirro Ligorio (1513/14–1583) (Atlas, Bonner Beiträge zur Renaissanceforschung; 3) Köln 2000, S. 11; zur konkurrierenden Auseinandersetzung zwischen Ligorio und Vasari vgl. ebd., S. 149–159.

⁴¹ Ein vergleichbares Vorgehen im Bereich der numismatischen Propaganda konnte Heinfried Wischermann, dem ich für diesen Hinweis danke, im Umfeld des Kardinals Jules Mazarin nachweisen, siehe Heinfried Wischermann: Mazarin als Archimedes, in: *Schweizer Münzblätter* 24, Heft 93, 1974, S. 12–28.

⁴² Christian Sigismund Froberger: „Willmannus Pictor Libusienensis“, in: Joachim von Sandrart: *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Nürnberg 1683, hrsg. von Arthur R., München 1925, S. 369–370 sowie <http://la.sandrart.net/-text-academia-0513>, 20. Juni 2015.



Abb. 13: Michael Willmann, Porträt: Kupferstich von Leonhard Heckenauer, in: Joachim von Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Nürnberg 1683, Tafel 9.

veröffentlichte erweiterte Ausgabe der Künstlerviten in lateinischer Sprache, die „*Academia nobilissimae artis pictoriae*“.

Von großer Überzeugungskraft wird dabei die virtuose Zeichnung für Sandrart gewesen sein, die vermutlich das einzige künstlerische Zeugnis darstellt, das ihm überhaupt vom Œuvre des Künstlers selbst bekannt wurde.⁴³ Trotz des flüchtigen Entwurfs, der in manchen Partien nur skizzenhaft die Figuren umreißt, ermöglichte sie dem Autor, das künstlerische Talent des Malers ein- und wertzuschätzen. Vielleicht beeindruckte ihn aber auch, dass hier ein Kollege ganz direkt die Vorbildhaftigkeit der „Teutschen Academie“ erkennen ließ: Denn nicht nur im ähnlichen, von Sandrart im Titelpupferstich der „*Iconologia Deorum*“ vorgebildeten „Concetto“ (Abb. 7), sondern auch in der Darstellung der Götter, die dank ihrer Gewänder, Frisuren und Attribute gut und eindeutig zu identifizieren sind, ist ein Reflex auf die lehrreiche Schrift von Sandrart über die Götterbilder, die mit der „*Iconologia Deorum*“ bereitgestellt wurde, erkennbar.

Die forschende Ehrung in Brief und Zeichnung, das heißt das subtile Spiel, das Willmann mit den Motiven und Ideen Sandrarts darin treibt, kann folglich als ein höchst erfolgreiches Beispiel für Selbst- und Fremdheroisierung in engster Verschränkung verstanden werden. Sehen wir von dem erfolgreichen Plan des Malers einmal ab, von Sandrart in den Kreis der anerkannten und vorbildlichen Künstler in Deutschland erhoben zu werden, macht seine Huldigung auch Folgendes deutlich: Das Kunstschaffen und die Förderung von Kunst und Literatur, wie sie die Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft vorbildlich betrieben,⁴⁴

⁴³ Andrzej Koziel: The Function of Michael Willmann's Drawings, in: Barockberichte. Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts 20/21, 1998, S. 231–240, besonders S. 239.

⁴⁴ Vgl. Herz: Palmenbaum (Anm. 13), S. 191: „Die Wirklichkeit der Fruchtbringenden Gesellschaft war komplex und hat viele Aspekte, die hier gar nicht zur Sprache kamen. Doch

wurden von Sandrart im 17. Jahrhundert in Deutschland mit solcher Vehemenz als friedenssichernd und ordnungsstiftend propagiert, dass sie für einen Heldenstatus ausreichten. Wenn Kunst dazu beitragen kann, den Frieden zu stabilisieren, dann kann derjenige, der in seinem Jahrhundert in herausragender und vielfältiger Weise zur Kunstförderung beiträgt – wohl auch aus Sicht der zeitgenössischen Künstler – zu den Sternen erhoben werden.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1, 4, 5, 10: Wien, Albertina.
 Abb. 2, 3, 7, 8, 11–13: Joachim von Sandrart: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675–1680, wiss. kommentierte Online-Edition, hrsg. v. Thomas Kirchner [et al.], 2008–2012.
 Abb. 6: Hubertus Lossow: Michael Willmann 1630–1706. Meister der Barockmalerei, Würzburg 1994, A 145.
 Abb. 9: Friedrich Barthold: Geschichte der Fruchtbringenden Gesellschaft, Berlin 1848.

soll zum Schluss noch einmal das friedensstiftende Moment betont werden. [...] In einer Periode immenser Sicherheitsverluste wollte die Fruchtbringende Gesellschaft die widerstreitenden konfessionellen und politischen Ansprüche und Positionen äquilibrieren, auch wenn ihre unbestreitbare Verankerung in der protestantischen Partei an den politischen Kon- und Subtexten ihres Wirkens deutlich abzulesen ist. [...] [D]ie konfliktträchtige, am Ende aber doch konsensual modulierte Sprachdebatte der späten 30er und 40er Jahre [war] im Kleinen das, was alle Welt im Großen hoffte: Das Stiften von ‚Gesellschaft‘, friedlichem sozialen Zusammenhang, von Vertrauen als Erwartungssicherheit.“



Abb. 1: Laurent Buirette de Belloy, Porträt: Kupferstich von Louis-Simon Lempereur, in: Laurent Buirette de Belloy: Die Belagerung von Calais, 1765.

„Die Belagerung von Calais“ von Laurent Buirette de Belloy (1765)

Die Geburt des bürgerlichen Helden

Ronald G. Asch

In den Sammlungen der Bibliothèque Nationale in Paris befindet sich ein Stich, der den Titel trägt „Portrait de P. L. Buyrette de Belloy, en buste, de profil dirigé à droite dans un médaillon ovale soutenu par deux figures allégoriques“. Dargestellt ist der Dichter Laurent Buirette de Belloy oder genau genommen dessen Apotheose. Der Stich dürfte die Kopie eines Bildes sein, das der Maler Nicolas-René Jollain 1765 für das Rathaus von Calais gemalt hatte.¹ Eine Medaille mit dem Bildnis des Dichters de Belloy wird von einer geflügelten Frauengestalt, die in der anderen Hand ein Exemplar der Tragödie „Le siège de Calais“ hält, in die Höhe gehalten und von einer anderen weiblichen Figur, wohl der Personifikation der Stadt Calais (die Figur trägt eine Mauerkrone), mit einem Lorbeerkranz gekrönt. Im Hintergrund sieht man einen Obelisken, auf dessen Sockel eine Szene aus dem Werk des Dichters dargestellt ist: Die sechs Bürger von Calais, die sich den Engländern als Geiseln gestellt hatten, treten vor den englischen König Eduard III., der über ihr Schicksal entscheidet (Abb. 1).² Das Bild war das Titelpuffer einer Ausgabe der „Belagerung von Calais“ und trug eine Widmung an den königlichen Gouverneur der Stadt, den Herzog von Charost.³ Bemerkenswert ist, dass es zugleich mit den Helden, die dereinst bereit gewesen waren, für Frankreich und die Freiheit ihrer Stadt zu sterben, auch den Dichter dieses dramatischen Werkes verherrlicht und gewissermaßen selbst heroisiert, ja dass der Dichter selbst eigentlich im Vordergrund steht, der freilich vom König auch für sein Stück ausgezeichnet worden war. Die Widmung an den königlichen Gouverneur der Stadt bindet das ganze Geschehen in die ständische Gesellschaft des *Ancien Régime* ein.

Nicht jeder Dichter des 18. Jahrhunderts wurde auf diese Weise ausgezeichnet. Schon der genannte Kupferstich zeigt, dass wir es hier mit einem ungewöhnlichen Werk zu tun haben. Dass die Bürger von Calais dann noch auf ganz andere Weise ein Gegenstand der künstlerischen Darstellung werden sollten, von Gemälden des späten 18. Jahrhunderts angefangen bis hin zu Rodins berühmter Skulpturengruppe Ende des 19. Jahrhunderts soll hier zunächst nicht im Mittel-

¹ Jean-Marie Moeglin: *Les bourgeois de Calais. Essai sur un mythe historique*, Paris 2002, S. 210.

² Ich danke Christina Kuhli und Anna Schreurs-Morét für hilfreiche Hinweise.

³ Armand-Joseph de Béthune, pair de France, Duc de Charost.

punkt der Betrachtung stehen. Wir wollen uns auf das Drama von *Buïrette de Belloy* und dessen Kontext konzentrieren.

Die 1760er Jahre – als das Drama „Die Belagerung von Calais“ entstand – waren keine gute Zeit für Frankreich. Noch zwanzig Jahre zuvor hatte das Land sich als die führende Großmacht Europas gesehen. Sicherlich, der Rivale England beherrschte die Meere, aber auf dem Kontinent schien Frankreich nicht nur kulturell, sondern auch politisch und militärisch zu dominieren. Erste Anzeichen des Verfalls mochten sich zwar zeigen; Ludwig XV. war kein starker Monarch, es fiel ihm schwer, die Rolle auszufüllen, die sein Urgroßvater für den König geschaffen hatte. Seine vielen Mätressen kombiniert mit einer zunehmend weniger liberalen Haltung seiner Beichtväter gegenüber solchen Eskapaden stellten eine Gefahr für die sakrale Aura des Königtums dar.⁴ Aber noch im Österreichischen Erbfolgekrieg hatten die französischen Armeen bedeutende Erfolge errungen, man denke an die Schlacht bei Fontenoy (1745), bei der Ludwig XV. persönlich präsent war, auch wenn es der *Maréchal de Saxe* war, der die Schlacht für ihn gewann. Der Frieden freilich, der den Erbfolgekrieg 1748 abschloss, brachte faktisch keine territorialen oder sonstigen Gewinne, der eigentliche Sieger war das aufstrebende Preußen, dessen Verhältnis zu Frankreich ambivalent war und das sich dann 1756 auf der Seite der Gegner Frankreichs wiederfand.

Schon die Lage, wie sie nach 1748 entstanden war, gefährdete das Ansehen des Monarchen und der Monarchie selbst. Die Lage spitzte sich dann jedoch im Laufe des Siebenjährigen Krieges noch einmal deutlich zu. Bei Roßbach erlitt die von Charles de Rohan, Prinz von Soubise, kommandierte französische Armee 1757 durch die Preußen eine ebenso vernichtende wie demütigende Niederlage, und schlimmer noch, durch britische Erfolge in Indien und in Kanada ging am Ende nahezu das gesamte französische Kolonialreich verloren. Während man in England James Wolfe, den General, der 1759 Kanada für Georg II. und seinen Nachfolger erobert und dabei den Tod gefunden hatte, schon bald als großen militärischen Helden verehrte,⁵ fehlte Frankreich eine Gestalt, die man in gleicher Weise hätte glorifizieren können. Ludwig XV. hatte zwar nach dem Tode des Marschalls von Sachsen (1750) ein großes Grabmal für ihn in Auftrag gegeben, das in Straßburg errichtet und in den 1770er Jahren vollendet wurde,⁶ und auch für den König selbst wurde 1763 ein monumentales Reiterdenkmal in Paris errichtet, das ihn in heroischer Pose zeigte. Es war von der Stadt Paris 1748, also in besseren Zeiten,

⁴ Siehe etwa Martin Wrede: *Des Königs Rock und der Rock des Königs. Hof und Militär in Frankreich von Ludwig XIV. zu Ludwig XVI.*, in: Martin Wrede (Hrsg.): *Die Inszenierung der heroischen Monarchie. Frühneuzeitliches Königtum zwischen ritterlichem Erbe und militärischer Herausforderung* (Historische Zeitschrift, Beihefte, N.F.; 62), München 2014, S. 382–408.

⁵ Alan McNairn: *Behold the Hero. General Wolfe and the Arts in the Eighteenth Century*, Liverpool 1997.

⁶ Thomas Steinruck: *Jean-Baptiste Pigalle. Das Grabmal für Moritz von Sachsen. Studien zum Mausolée du Maréchal de Saxe in St. Thomas in Straßburg*, Saarbrücken 2009.

in Auftrag gegeben worden. Indes, das Grabmal des Marschalls von Sachsen zeigte einen Helden der Vergangenheit und die Darstellung des Königs als heroischer Sieger war nach 1763 so wenig glaubwürdig, dass das Denkmal von Soldaten bewacht werden musste, um es vor satirischen Graffiti und anderen Entstellungen zu schützen – eine Maßnahme, die nur bedingt erfolgreich war.⁷

Auch die Staatsfinanzen befanden sich nach dem ruhmlosen Ende des Siebenjährigen Krieges in einem denkbar schlechten Zustand. In diesem Moment nationaler Depression, der zugleich den Beginn einer dauerhaften Krise der Monarchie markierte, wurde in Paris im Februar 1765 das Stück aufgeführt, für das der Verfasser, der Schauspieler und Dramatiker Laurent Buirette de Belloy, stürmisch gefeiert werden sollte. Es heißt „Le siège de Calais“ („Die Belagerung von Calais“). Die Geschichte der Belagerung von Calais ist uns vermutlich eher bekannt durch die berühmte Statuengruppe von Rodin, für die dieser in den 1880er Jahren einen Auftrag von der Stadt Calais erhielt, die aber erst viele Jahre später, 1895, aufgestellt wurde. Es war allerdings das Theaterstück von 1765, das die Bürger von Calais in Frankreich zu Nationalhelden machte und auch in vielfältiger Weise die bildende Kunst inspirierte. Die Gemälde, die ausgehend von diesem Theaterstück entstanden, boten wiederum für Rodin einen Ausgangspunkt für sein eigenes großartiges Werk.⁸

Worum geht es in dem Drama? Calais war im Hundertjährigen Krieg 1347 von Eduard III. von England erobert worden, und zwar erst nach elf Monaten Belagerung. Der siegreiche englische König tat zwar nicht das, was nach damaligem Kriegsrecht durchaus möglich gewesen wäre, er brachte nicht alle erwachsenen Bewohner der Stadt um, aber er vertrieb doch einen Großteil – auch wenn faktisch viele der Vertriebenen mehr oder weniger zügig zurückkehren konnten. Die Vornehmsten unter den Bürgern mussten für ihren Widerstand Buße tun, indem sie im bloßen Hemd und mit einem Strick um den Hals zu Fuß die Stadt verließen und den König um Gnade baten, die auch gewährt wurde. Schon die mittelalterliche Chronistik deutete diese symbolische Bestrafung jedoch zum Teil um, sie stellte es so dar, als hätten sich sechs Bürger unter Führung des Kaufmanns Eustache de Saint-Pierre als Geiseln gestellt, um mit ihrem Leben das der übrigen Bürger freizukaufen – und dieser Version folgte auch Buirette de Belloy. Erst auf Bitten der englischen Königin seien sie vom rachelustigen König begnadigt worden.

Diesen Mythos griff de Belloy auf, der allerdings die Begnadigung der heldenhaften Bürger von Calais nicht als Wirkung der Bitten der englischen Königin erscheinen ließ, sondern zweier anderer Figuren in seinem Stück: des Grafen Harcourt, eines englischen Kommandanten, der eigentlich Franzose war, und der

⁷ Richard Clay: Bouchardon's Statue of Louis XV. Iconoclasm and the Transformation of Signs, in: Stacy Boldrick / Richard Clay (Hrsg.): Iconoclasm. Contested Objects, Contested Terms, Aldershot 2001, S. 93–122.

⁸ Eines der wichtigsten Gemälde stammt von Benjamin West und zeigt „Queen Philippa Interceding for the Lives of the Burghers of Calais“ (1788, heute im Detroit Institute of Arts).

edelmütigen Aliénor, der Tochter des Grafen von Vienne, der Calais für den französischen König verteidigt hatte. Der historische Jean de Vienne stammte aus der Franche Comté, die erst im späten 17. Jahrhundert eine französische Provinz wurde, aber seine Tochter erscheint bei de Belloy dennoch als Französin, die sich in ihrem Patriotismus von niemandem übertreffen lässt. Hinzufügen muss man noch, dass Harcourt in Aliénor verliebt ist, eine Liebe, welche die stolze ‚Französin‘ schließlich auch erwidert.

Der Stoff, den de Belloy in seiner „Belagerung von Calais“ bearbeitete, hatte vorher schon Eingang gefunden in die Schuldramen der großen *Collèges*, die meist von Jesuiten geleitet wurden; ganz neu war das Thema als dramatisches Sujet also nicht.⁹ „Die Belagerung von Calais“ ist heute weitgehend vergessen, in den 1760er Jahren war es jedoch ein großer Erfolg. Was wollte de Belloy mit seinem Werk erreichen, worauf beruht andererseits der Erfolg? De Belloy erklärte in der Vorrede zu seinem Drama, ihm sei es darum gegangen, eine nationale Tragödie zu schaffen nach dem Vorbild der Geschichtsdramen Shakespeares. Wer dieses Stück gesehen habe, solle sagen können, er habe einen französischen Helden gesehen und wie dieser könne auch er ein Held sein.¹⁰ Die Aufforderung zur patriotischen *imitatio heroica* ist also in das Stück gewissermaßen eingebaut und – dies ist besonders wichtig – die Helden, die das Stück präsentiert, sollten normale Bürger sein, keine Aristokraten mit einer Ahnenreihe von vielen Generationen oder vollständige Ausnahmefiguren wie die Gestalten der Mythologie oder der antiken Geschichte, sondern eher Menschen wie Du und Ich, nur eben ein wenig stärker, ein wenig mutiger und mit der Kraft, in einer Ausnahmesituation über sich selbst hinauszuwachsen.

Es ist bezeichnend, dass einer der Antihelden im Stück ein Adliger ist, der Graf de Harcourt, der sich erst in letzter Minute bekehrt und dann doch für seinen König und seine Nation eintritt und nicht für die Engländer. Diese innere Umkehr ist jedoch mit den stärksten Selbstvorwürfen verbunden und nur der Zuspruch der Tochter des (französischen) Gouverneurs von Calais, Aliénor, kann ihn im Stück davon abhalten, zusammen mit seinem eigenen Schicksal auch seine Familie zu verdammen. Aliénor, in die Harcourt verliebt ist und die seine Liebe – unter dem Vorbehalt der Treue zum Hause Valois und zu Frankreich – am Ende erwidert, versichert ihm, der Name von Helden könne durch einen einzigen Verräter nicht in den Schmutz gezogen werden. Die Schande sei nur seine persönliche, seine Familie werde seinen Namen aus der Geschichte des Hauses tilgen: „Te voilà retranché d’une race immortelle“ („Und so wirst durch einen Schnitt ge-

⁹ Moeglin: *Les bourgeois de Calais* (Anm. 1), S. 175–176.

¹⁰ Pierre-Laurent Buirette de Belloy: *Le siège de Calais*, in: Jacques Truchet (Hrsg.): *Théâtre du XVIII^e siècle*, Bd. 2, Paris 1974, S. 447–516, hier: *Préface*, S. 449. De Belloy kritisierte damit Dramen, deren Helden Gestalten der Antike waren, weil sich mit diesen der Zuschauer nicht identifizieren könne, sondern sage, „je ne suis pas né dans un pays où je puisse leur ressembler“, ebd.

trennt von einer unsterblichen Rasse“).¹¹ Das ist ein recht tröstlicher Zuspruch für den von Gewissensqualen gemarterten Harcourt und man sieht hier, dass die Adelskritik temperiert ist. Spürbar ist sie dennoch.

Aber auch unter den beteiligten Monarchen, Philipp VI. (Valois) von Frankreich, der im Stück nicht auftritt, sondern nur als abwesender Herr der Bürger von Calais präsent ist, und Eduard III. von England, kommt zumindest der Engländer nicht besonders gut weg. Die bürgerlichen Helden erscheinen als Gegner, die ihm moralisch überlegen sind. Als er ihren Anführer zum Verrat verführen will, schleudert ihm dieser, Eustache de Saint-Pierre, eine flammende Anklage entgegen, die auch als Kritik an der Monarchie an sich gelesen werden konnte: „On regarde Édouard conseillant l’infamie / pour corrompre un sujet épuisant son génie. / Quel mortel de mon sort ne serait point jaloux? / Vous me forcez, Seigneur, d’être plus grand que vous.“¹² („Man sieht einen Eduard, der zur Infamie rät und um einen Untertanen zu korrumpieren, dessen Geist bis zur Erschöpfung ermüdet, aber welcher Sterbliche wäre nicht eifersüchtig, wenn er mein Los sieht? Ihr zwingt mich, Herr, größer zu sein als Ihr.“). Aliénor, als Tochter des Grafen von Vienne immerhin selbst eine Adlige, hält dem Engländer gar noch entgegen: „Un sujet vertueux, s’immolant pour son roi / vaut bien un roi, Seigneur, cruel dans sa victoire“ („Ein tugendhafter Untertan, der sich für seinen König opfert, ist so viel wert wie ein König, der in seinem Siege grausam ist“).¹³ Aliénor, die ohnehin die wichtigsten Botschaften des Stückes vorträgt, verleiht ihren Worten in einer anderen Szene noch einmal größeren Nachdruck und verkündet:

„Ô courage! ô vertu! Dont l’héroïque ardeur,
Étonnant la raison, s’empare de mon coeur!
[...]
Valois leur devra tout. Et souvent, en effet,
Le sort des souverains dépend d’un seul sujet.
Harcourt trahit son prince, et d’Artois l’abandonne ;
Un maire de Calais raffermir sa couronne!
Quelle leçon pour vous, superbes potentats!“

(„Oh Mut, oh Tugend, deren heroischer Eifer die Vernunft in Erstaunen versetzt und sich meines Herzens bemächtigt! [...]. Valois [der franz. König] wird ihnen alles verdanken. Und in der Tat oft hängt das Schicksal von Monarchen von einem einzelnen Untertan ab. Harcourt verrät seinen Fürsten, Artois lässt ihn allein, ein Bürgermeister von Calais verteidigt seine Krone! Welche Lektion für Euch, stolze Potentaten!“)¹⁴

Pathetischer, aber auch deutlicher konnte man das neue Ethos des bürgerlichen Patriotismus kaum formulieren. Der Untertan oder Bürger als Held, dessen moralische Größe die des Herrschers übertraf, war jedenfalls eine Figur, die durchaus sub-

¹¹ Ebd., S. 469, Akt II,3, Vers 431.

¹² Ebd., S. 507, Akt V,2, Vers 1507–1510.

¹³ Ebd., S. 511, Akt V,5, Vers 1603–1604.

¹⁴ Ebd., S. 498, Akt IV,4, Vers 1269–1270, Vers 1273–1277.

versives Potenzial besaß.¹⁵ Allerdings war das Stück andererseits wiederum so angelegt, dass die Bürger von Calais sich vor allem auch durch ihre Treue gegenüber ihrem angestammten Herren, dem französischen König, auszeichneten. Wenn also schon nicht ein Monarch der eigentliche Held war, so verherrlichte das Stück doch die Treue zur Monarchie, die – ein wenig künstlich, wie man einräumen muss – in eins gesetzt wurde mit dem Patriotismus und dem Bekenntnis zur Nation.¹⁶

Damit wendet das Stück sich zugleich gegen die Kritik der Aufklärung an traditionellen Idealen des Heroischen einerseits und an einer übersteigerten Identifikation mit der eigenen Nation andererseits, denn de Belloy präsentiert ja Bürger, die für das Vaterland bereit waren zu sterben, und nicht einfach nur für die gesamte Menschheit, wie es den Idealen der Aufklärung auf eine gewisse Weise entsprochen hätte. Das Stück von de Belloy wurde von Diderot und anderen aufgeklärten Philosophen daher auch scharf abgelehnt – eine Kritik, die de Belloy im Drama antizipiert hatte, denn im vierten Akt heißt es: „Je hais les coeurs glacés et morts pour leur pays, / qui, voyant ses malheurs dans une paix profonde, / s'honorent du grand nom de citoyen du monde, / feignent dans tout climat d'aimer l'humanité / pour ne la point servir dans leur propre cité.“ („Ich hasse die vereisten Herzen, die abgestorben sind für ihr Vaterland und sich sein Unglück unerschüttert mit der größten Seelenruhe ansehen und sich dabei des Namens eines Weltbürgers rühmen und vorgeben, in jeder Lage die Menschheit zu lieben, um dieser Menschheit nicht in ihrem eigenen Gemeinwesen zu dienen.“).¹⁷ Immerhin am Ende des Stückes, als Eduard III. die Bürger von Calais begnadigt hat, ruft Aliénor ihn dazu auf, gemeinsam mit seinem französischen ‚Bruder‘ Philipp von Valois die Rechte der Menschlichkeit zu verteidigen („de l'humanité rétablissez les droits“), so dass diese „Mutter der Tugenden“ auch die „Königin der Könige“ werde und das „Orakel der Menschheit“. Dieser etwas rührselige Appell an die Humanität fiel allerdings wohl in der Aufführung in der Comédie Française fort, da er als zu gewollt erschien.¹⁸ Immerhin ist interessant, dass der am Ende des Stücks

¹⁵ Vgl. ebd., S. 507, Akt V,2 und Moeglin: *Les bourgeois de Calais* (Anm. 1), S. 196–202. Zur späteren Umdeutung des Dramas durch den Autor vgl. Edmond Dziembowski: *Un nouveau patriotisme français 1750–1770. La France face à la puissance anglaise à l'époque de la guerre de Sept Ans* (SVEC; 365), Oxford 1998, S. 484–486.

¹⁶ Das Problem lag darin, dass der Anspruch der Valois auf die Krone auf einer strikten Auslegung der sogenannten *Lex Salica* beruhte, des französischen Erbrechts, das nur Männer als Thronerben zuließ und auch die Übertragung des Erbanspruchs auf Männer durch Frauen nicht zuließ. Die *Lex Salica* – angeblich das alte Erbrecht der Franken aus der Zeit Chlodwigs – wurde natürlich erst im Konflikt zwischen den Häusern Plantagenet und Valois von französischen Juristen zum Dogma erhoben. Dabei darf man nicht vergessen, dass die englischen Plantagenet eigentlich auch eine Dynastie waren, deren Ursprünge in Frankreich lagen.

¹⁷ De Belloy: *Le siège de Calais* (Anm. 10), S. 494, Akt IV,2, Vers 1146–1150: der Engländer Mauni zu den „six bourgeois“. Vgl. Jacques Truchet (Hrsg.): *Théâtre du XVIII^e siècle*, Bd. 2, Paris 1974, Erläuterungen des Herausgebers, S. 1437 und zur Kritik Voltaires und anderer Philosophen am Stück auch Moeglin: *Les bourgeois de Calais* (Anm. 1), S. 191–193. Siehe ferner Dziembowski: *Un nouveau patriotisme* (Anm. 14), S. 481–484.

¹⁸ De Belloy: *Le siège de Calais* (Anm. 10), S. 516, V,7 und Kommentar S. 1445.

wieder hergestellte Frieden – faktisch handelte es sich um einen Waffenstillstand – zwar beschworen wurde, allerdings ohne Gottesbezug. An die Stelle Gottes tritt „l’humanité“.

Indem de Belloy den Patriotismus der Bürger von Calais feiert – gemessen an den wirklichen Ereignissen von 1347 in natürlich recht anachronistischer Weise, denn die *patria* dieser Bürger war damals vor allem ihre Stadt, nicht Frankreich gewesen – stellt er sich zwar gegen eine einflussreiche Strömung einer eher kosmopolitisch gesinnten Aufklärung, konnte sich aber andererseits durchaus auf die Interpretation der Ereignisse von 1347 durch die humanistischen Historiker des 16. Jahrhunderts stützen. Erst ihnen war es nach älteren Ansätzen etwa in der Chronik von Froissart wirklich gelungen, aus den ehrbaren Kaufleuten von Calais nationale Helden zu machen, indem sie ihr vermeintliches Schicksal als *exemplum* für das Prinzip, dass der Einzelne bereit sein müsse, für sein Vaterland zu sterben, interpretierten.¹⁹ Im Übrigen ist de Belloy’s Bild der Helden von Calais gar nicht so weit von den Idealen der Aufklärung entfernt, denn seine Heroen sind ja keine ungezähmten Krieger auf der Suche nach Ruhm und getrieben von persönlichem Ehrgeiz und Geltungsstreben. Ihr Heldentum ist ein eher passives, gekennzeichnet durch die Bereitschaft zum Opfer und es ist ein kollektives, denn sie gehen nicht als Einzelne in den Tod, sondern als Gruppe und verkörpern damit den *sens civique*, den Gemeinsinn, den die Aufklärung von ihren *grands hommes* forderte.²⁰

Auch hier hatte es schon vor de Belloy wichtige Neubewertungen und Transformationen des traditionellen Heldenbildes gegeben. Namentlich der Österreichischen Erbfolgekrieg 1740–1748, in dem Frankreich militärisch eigentlich noch einmal siegreich gewesen war, auch wenn dieser Sieg sich nicht in politische Erfolge umsetzen ließ, hatte hier wie ein Katalysator gewirkt. Der Mut, den die einfachen Soldaten des Eliteregiments der *Gardes Françaises* bei Fontenoy bewiesen hatten, war hier ein entscheidender Wendepunkt. Mehr als früher wurde nun auch der Heroismus des einfachen Soldaten, nicht nur des adligen Offiziers gewürdigt. Claude Godard d’Aucourt de Saint-Just zum Beispiel hat 1749 einen Roman veröffentlicht, der den Titel trägt „L’academie Militaire or Les Heros subalternes“. Dieser Roman wurde ein großer Erfolg und lieferte später auch den Stoff für ein Theaterstück.²¹

Das Heldenbild, das hier zuerst ausformuliert wurde, hatte eine große Zukunft vor sich – man könnte vielleicht sagen: bis zu den beiden Weltkriegen. In den 1770er Jahren fand es seinen Ausdruck unter anderem in der Eloge auf den Marschall Catinat, die 1775 von der Academie Française gekrönt wurde und die der

¹⁹ Moeglin: *Les bourgeois de Calais* (Anm. 1), S. 141.

²⁰ Ebd., S. 187–188.

²¹ Jay M. Smith: *Nobility Reimagined. The Patriotic Nation in Eighteenth-Century France*, Ithaca, NY 2005, S. 147–148; vgl. Hervé Drévilion: *Secondary Heroes. War and the Making of the Individual in Eighteenth-Century France*, unveröffentlichtes Manuskript.

Dichter Jean François de la Harpe verfasst hatte.²² Hier heißt es, die Helden der Gegenwart, gerade auch wenn sie einfache Soldaten seien, seien denen des Altertums überlegen, ihr Heldentum bestünde eben darin, in der Schlacht einfach nur standhaft auf den Tod zu warten, ohne zu fliehen oder sich auch nur zu bewegen, so wie es die *Gardes Françaises* bei Fontenoy ja wirklich getan hatten. In der modernen Schlacht präsentiere sich der Tod in Form einer *industrie meurtrière*, einer Todesmaschinerie, in der alle Kräfte der Zerstörung aufs Äußerste gesteigert seien, und gegenüber einer solchen Tötungsmaschine standzuhalten, sei das eigentlich Heroische des modernen Soldaten.²³

Nun waren die Bürger von Calais nicht in der Schlacht gefallen, sie hatten nicht einmal gekämpft, aber ihr Heldentum war doch ein Heldentum des Aushaltens, des Ertragens, des Opfers und nicht der spektakulären Tat. Das hatten sie mit den heroisierten einfachen Soldaten von Fontenoy bis zu einem gewissen Grade gemein. Zugleich stellt das Drama „Die Belagerung von Calais“ den Versuch dar, einen neuen, auf die Nation bezogenen Patriotismus mit der Loyalität gegenüber der Dynastie und dem König als Person zur Deckung zu bringen. Der Patriotismus der Bürger von Calais bei de Belloy ist durchgehend königstreu; Nationalstolz und Loyalität gegenüber der Dynastie, die aufgrund der *Lex Salica* ihre Herrschaft ausübt, lassen sich nicht trennen, aber der König selbst ist weniger der zentrale Orientierungspunkt jener Loyalität, das nämlich ist die Nation, sondern der erste unter einer Heerschar von Patrioten. Er verkörpert den Patriotismus der Franzosen, er steht nicht notwendigerweise im Mittelpunkt dieses Patriotismus.²⁴

Wie Edmond Dziembowski gezeigt hat, konnte de Belloy sein Drama in dieser Weise nur schreiben, weil eine ganze Reihe von Autoren ihm den Weg bereitet hatten. Das Thema des Patriotismus war im politischen Diskurs auch schon vor 1750 aufgekommen, aber meist lag der Akzent darauf, dass es sich in erster Linie um eine Empfindung und eine Emotion handele, die typisch für die Bürger einer Republik seien, nicht für die Untertanen eines Monarchen. Wenn von Patrioten die Rede war, dann waren damit oft die Angehörigen anderer Staaten gemeint. Wie Dziembowski jedoch demonstriert, finden wir seit der zweiten Hälfte der 1750er Jahre eine deutliche semantische Verschiebung.²⁵ Der Siebenjährige Krieg war vielleicht der erste Krieg, den die französische Krone führte, der nicht mehr als der Krieg eines Monarchen gegen andere Dynastien, sondern vor allem als der Krieg der französischen Nation gegen andere Nationen, allen voran natürlich gegen England, erscheint und offiziell auch so dargestellt wurde.²⁶ Auch die Begriffe *‚patrie‘*, *‚patriotisme‘* und *‚nation‘* tauchten nun in Publikationen deutlich häufiger auf als

²² Jean-François de La Harpe: Éloge de Nicolas de Catinat, Maréchal de France, Paris 1775.

²³ Ebd., S. 19.

²⁴ Moeglin: Les bourgeois de Calais (Anm. 1), S. 182.

²⁵ Dziembowski: Un nouveau patriotisme français 1750–1770 (Anm. 14), S. 385.

²⁶ Ebd., S. 375–376.

vor 1750, und das gilt auch für den Begriff des Staatsbürgers, *„citoyen“*. Einer der ersten, der diese Sprache systematisch verwandt hatte, war der Offizier und Dichter Francois Charles Vallier Graf von Saussay, der 1754 ein Gedicht mit dem Titel *„L'amour de la patrie“* publiziert hatte. Daran schloss sich 1759 ein Werk mit dem Titel *„Le citoyen“* an. Während 1754 noch die Helden der Antike im Mittelpunkt standen, wie Brutus, der Begründer der römischen Republik, der seinen Sohn opferte, so konzentrierte sich Vallier nun auf die sehr viel menschlicheren Helden der französischen Geschichte, die eher als Vorbilder erschienen, die man auch tatsächlich unter den Bedingungen der Gegenwart nachahmen konnte.²⁷

Vallier schrieb, soweit feststellbar, nicht im Auftrag des Hofes. Aber auch dieser förderte den neuen patriotischen Diskurs. Das galt besonders für den Leiter der französischen Außenpolitik und zeitweiligen Kriegsminister, den Herzog von Choiseul, der in den Jahren 1760 und 1761, als sich bereits eine französische Niederlage im Siebenjährigen Krieg abzeichnete, eine ganze Reihe von Publikationen auf den Weg brachte, um an die Bereitschaft der Franzosen zu appellieren, für ihr Land zumindest finanzielle Opfer zu bringen – und dies keineswegs ohne Erfolg. Schon 1757 war im Übrigen in Paris ein Stück aufgeführt worden, das den Kampf des Karthagers Hasdrubal für sein Vaterland gegen die perfiden Römer und sein Selbstopfer thematisierte, vermutlich ein Vorbild für *„Die Belagerung von Calais“*.²⁸

Die Themen, die de Belloy 1765 aufnahm, waren also nicht mehr innovativ, aber besser als seinen Vorgängern gelang es ihm, wirklich den Nerv der Zeit zu treffen. Sein Drama erlebte einen enormen Erfolg auf der Bühne, allein in Paris wurde es 1765 fünfzehn Mal aufgeführt und zusätzlich ein Mal vor dem König in Versailles. Überdies ordnete der König eine Gratisvorstellung in Paris durch die Comédie Française an, was im 18. Jahrhundert eher selten vorkam. Auch diese Gratisvorstellung war ein großer Publikumserfolg. De Belloy erschien am Ende auf der Bühne und wurde mit den Rufen *„vive le roy et Monsieur de Belloy“* gefeiert. Den Aufführungen in Paris schlossen sich Präsentationen in der Provinz an, die ebenso gut besucht waren.²⁹

Damit hatte sich auch endgültig ein neues Medium der Heroisierung historischer Figuren durchgesetzt. Schon in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts war deutlich geworden, dass die barocke Leichenpredigt den Anforderungen der Zeit nicht mehr entsprach. An ihre Stelle war die philosophische Eloge getreten, auf die sich einige Literaten und *„philosophes“* eigens spezialisiert hatten.³⁰ Sie erreichte allerdings auch in gedruckter Form nur ein begrenztes Publikum. Ein Drama sprach größere Kreise an und hatte eher einen unmittelbaren emotional

²⁷ Ebd., S. 354–358, S. 389.

²⁸ Ebd., S. 458–463, S. 411–412.

²⁹ Moeglin: *Les bourgeois de Calais* (Anm. 1), S. 183.

³⁰ Jean-Claude Bonnet: *Naissance du Panthéon. Essais sur le culte des grands hommes*, Paris 1998, S. 54–56.

aufrüttelnden Effekt. Auch ließen sich die Helden hier stärker psychologisieren und in ihren inneren Konflikten darstellen als in einer offiziellen Lobrede. Dies steigerte die Möglichkeit des Publikums, sich mit ihnen zu identifizieren – mehr noch, man konnte das Publikum gewissermaßen in die Handlung einbauen in Gestalt des ‚Volkes‘ oder von Figuren, deren Hauptaufgabe es war, die Handlung zu kommentieren, wie das bei de Belloy Aliénor de Vienne tut. Auch dies erhöhte die Wirkung des Dramas im Vergleich zu anderen Medien. Das patriotische Heldendrama erlebte dementsprechend im 19. Jahrhundert eine große Konjunktur, man denke an Kleists „Prinzen von Homburg“ oder an Schillers „Wilhelm Tell“. Die Idee, eine ganze Gruppe von Bürgern zu Helden zu erklären, war schwerer umzusetzen, wirkte aber inspirierend, wie man an Büchners Aufsatz über den „Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer“ sehen kann, mit dem sich ein weiterer Beitrag zu diesem Band auseinandersetzt.³¹

1765 war de Belloys Erfolg allerdings nicht unumstritten. Auf den Widerstand einflussreicher Vertreter der Aufklärung, zu denen auch Voltaire gehörte, wurde bereits hingewiesen, aber dabei blieb es nicht, denn der Erfolg des Stückes hatte die Aufmerksamkeit der historischen Forschung auf die Ereignisse von 1347 gelenkt. Der Historiker Louis Oudart Feudrix de Brequigny hatte bei einem Aufenthalt in London wichtige Urkunden entdeckt, die den Anführer der sechs Bürger in einem ganz anderen Licht als bisher erscheinen ließen. Eustache de Saint Pierre hatte nämlich relativ bald schon nach der Einnahme der Stadt durch den englischen König von diesem wichtige Privilegien erhalten, er erhielt eine Pension vom König und sein alter Besitz wurde ihm zurückerstattet. Diese recht guten Beziehungen zum neuen Herrn der Stadt passten nicht zum Bild des Märtyrers. Interessanterweise versuchte de Belloy selbst, dieses Bild zu widerlegen, aber er musste einige Verrenkungen unternehmen, um dies zu erreichen. Dies zeigt, dass Helden zwar durchaus konstruiert werden, aber wenn es sich um historische Figuren handelt, ist derjenige, der eine solche Konstruktion vornimmt, eben doch nicht unabhängig von dem Material, das ihm die historische Forschung liefert oder gegebenenfalls eben auch wieder entzieht. Vollständig manipulieren lässt sich die historische Überlieferung nicht immer, jedenfalls gilt das sicher für das späte 18. Jahrhundert, das durchaus schon einen kritischen Umgang mit den historischen Quellen kannte.³²

In de Belloys neuer Deutung der Beziehungen zwischen Eustache de Saint Pierre und Eduard III. war es der französische König, der die Stadt den Engländern preisgegeben hatte. Den Bürgern war daher gar nichts anderes übrig geblieben, als sich mit Eduard III. zu arrangieren. So konnte man den Heldenstatus von Eustache Saint Pierre und seiner Mitbürger vielleicht irgendwie retten, aber die unauflösliche Verbindung von Patriotismus und Königstreue wurde zweifelhaft. Immerhin dem Ruhm der sechs Bürger taten die Forschungen von de Brequigny

³¹ Siehe S. 158–172.

³² Moeglin: *Les bourgeois de Calais* (Anm. 1), S. 193–202.

zunächst keinen Abbruch, allerdings leisteten sie längerfristig einen Beitrag dazu, den Kontext, in den die sechs Bürger und ihr intendierter Opfertod eingeordnet wurden, erheblich zu verändern. De Belloy hatte aus den Märtyrern von 1347 Nationalhelden gemacht, dabei allerdings eine ältere Tradition aufgenommen, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreichte, jetzt wurden aus den Bürgern allmählich wieder Helden ihrer *petite patrie*, ihrer Stadt, nicht der Nation. Ihr Status in der nationalen Überlieferung wurde namentlich im frühen 19. Jahrhundert immer mehr relativiert.

Warum wurden sie dann dennoch zum Gegenstand eines so berühmten Kunstwerks, wie es die „Bourgeois de Calais“ von Rodin sind? Die Erklärung – und ich schließe mich hier Jean Marie Moeglin an – ist vereinfacht diese: Im späteren 19. Jahrhundert wurden die Bürger zu Symbolfiguren für einen neuen Republikanismus, für den die große nationale Republik aus vielen kleinen Republiken, eben den lokalen Gemeinden und den Städten des Landes bestand. Wer ein guter Bürger seiner Stadt und bereit war, für sie zu sterben, der war am Ende auch ein guter Bürger und Patriot auf der Ebene der Nation – so lautete eigentlich die Lektion des Lebens und des knapp vermiedenen Todes der Bürger von Calais im späten 19. Jahrhundert, zu der sich auch Rodin in seiner berühmten Statuengruppe bekannte.³³ Rodin betonte allerdings – nicht unbedingt zur Zufriedenheit seiner Auftraggeber – den Schmerz und die Todesfurcht der Bürger von Calais. Seine Bürger appellierten eher an die Anteilnahme und das Mitleiden des Betrachters, weniger an seine Bewunderung für eine Tat von übermenschlicher Größe. Insoweit war es nur konsequent, dass die Statuen der Bürger zu ebener Erde aufgestellt werden sollten, nicht auf einem Sockel.³⁴

Wenige Dramen oder auch literarische Werk allgemein haben im Frankreich des 18. Jahrhunderts den öffentlichen Diskurs über Patriotismus so stark beeinflusst wie de Belloys Stück „Die Belagerung von Calais“. Dass das Drama, so wie auf dem Kupferstich, der zu Beginn dieses Beitrages thematisiert wurde, selbst zu einem Gegenstand der Verehrung, zu einem zentralen Objekt des Heldenkultes und sein Schöpfer heroisiert wurde, spiegelt diesen besonderen Status wider. Den traditionellen Heldenfiguren einer kriegerischen Aristokratie setzte de Belloy den Bürgerhelden entgegen, der bezeichnenderweise nicht als Einzelner auftrat, sondern als Mitglied eines Heldenkollektivs. Der Bürgerheld wird nicht als Held geboren, er wird eher okkasionell zum Helden durch eine besondere Herausforderung, die sich nur mit heroischem Mut meistern lässt. Und er kehrt anschließend, wenn er überlebt – und de Belloys sechs Helden überleben ja –, auch wieder in den Alltag zurück. Darin liegt natürlich auch eine gewisse Gefahr, denn es wird auf diese Weise einfacher, den Helden auch wieder zu entzaubern. Diese Gefahr ist im Medium des Dramas wohl noch größer als in der bildenden Kunst, die nur den einen großen Augenblick darstellt und keine Entwicklung in der Zeit. Das Stück von de Bel-

³³ Ebd., S. 228–242.

³⁴ Ebd., S. 268–288.

loy hingegen schließt mit einem *Happy End*, das auf eine gewisse Weise das zuvor Erzählte infrage stellen kann. Noch problematischer als im Drama wäre die Darstellung von Helden, die ihren Ursprung im Alltag haben und in den Alltag zurückkehren, in einem Roman oder in einer Biographie. Es sind dies vielleicht auch Gattungen, die sich generell für die Konstruktion des Heroischen weniger gut eignen, es sei denn, der Held fände sein Ende in einem glorreichen oder tragischen Tod.

Im Übrigen ordnet sich „Die Belagerung von Calais“ zwischen jenen Werke ein, die versuchten, in Frankreich einen Patriotismus zu schaffen, der sich am Vorbild Englands orientierte. Die Krise des *Ancien Régime* in Frankreich, die seit den 1760er Jahren in ein akutes Stadium trat, löste eine Debatte darüber aus, an welchem Vorbild sich Frankreich orientieren sollte: an der *commercial society* Englands oder aber am preußischem Militärstaat, seit dem Siebenjährigen Krieg die größte Militärmacht auf dem Kontinent. De Belloy gehörte, obwohl er England als den entscheidenden Gegner Frankreichs seit dem 14. Jahrhundert darstellte, eher zu den Anglomanen, die unter anderem für eine Verbürgerlichung des Adels eintraten. Die Borussophilen hingegen wollten das Gegenteil, eine Rückkehr zu alten adligen Tugenden und einer Wiederherstellung der Dominanz des Geburtsadels im Militär. Ihnen konnten die Bürger von Calais, die als Kaufleute eigentlich nur ‚Frei-zeithelden‘ waren, nicht gefallen.³⁵ Der Kampf zwischen diesen beiden Richtungen wurde jedoch erst durch die Französische Revolution entschieden, die ihre eigenen, ganz neuen Entwürfe des Heroischen hervorbrachte.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Bibliothèque nationale de France, ark:/12148/btv1b8409955x.

³⁵ Vgl. dazu Smith: *Nobility Reimagined* (Anm. 20).

Georg Büchner: „Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer“ (1829)

Achim Aurnhammer

Georg Büchners Schulrede über den „Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer“ aus dem Jahre 1829 (Abb. 1) ist ein wenig beachtetes, gleichwohl exemplarisches ‚Objekt des Heroischen‘. Diese Rede verfasste der sechzehnjährige Büchner im Deutschunterricht der Selecta, der letzten Schulklasse am Pädagog, dem großherzoglichen humanistischen Gymnasium in Darmstadt, das er von 1825 bis zum erfolgreichen Abschluss im März 1831 besuchte.¹ Georg Büchner wurde zwei Mal die Ehre zuteil, bei den Feierlichkeiten zum Ende eines Schuljahres solche schriftlich ausgearbeiteten Reden auch öffentlich vorzutragen: Erhalten ist seine cäsarkritische Rechtfertigungsrede für Cato Uticensis aus dem Sommersemester 1830, während seine politische „Rede des Menenius Agrippa an das römische Volk auf dem heiligen Berge“ aus dem Wintersemester 1829/30 nicht auf uns gekommen ist. Ob Büchner die Rede vom „Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer“ öffentlich vorgetragen hat, ist nicht bekannt.

Die Kenntnis des Themas, einer Episode aus dem Dreißigjährigen Krieg, verdankt Büchner dem Schulunterricht am Darmstädter Gymnasium. So findet sich Büchners Hauptquelle, eine Gedenkrede des Karlsruher Historikers Ernst Ludwig Posselt von 1788, als Teildruck im „Lehrbuch der deutschen prosaischen und rednerischen Schreibart“ von Karl Heinrich Ludwig Pölitz (1827), das die Grundlage für die „Theorie der Stylgattungen“ im Darmstädter Deutschunterricht bildete.²

¹ Vgl. Roland Borgards / Harald Neumeyer: Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2009, s. v. „Schriften aus der Schulzeit“, hier 1.4 („Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer“), S. 2–4. Siehe Osterprogramm 1830. Büchner hatte zu seinem Deutschlehrer Karl Baur (1788–1877) allerdings ein schlechtes Verhältnis.

² Ernst Ludwig Posselt: Dem Vaterlandstode der vierhundert Bürger von Pforzheim [Bruchstück], in: Karl Heinrich Ludwig Pölitz: Lehrbuch der deutschen prosaischen und rednerischen Schreibart für höhere Bildungsanstalten und häuslichen Unterricht, Halle 1827, S. 297–303. Hingewiesen auf diesen Teilabdruck hat zuerst Gerhard Schaub: Die schriftstellerischen Anfänge Georg Büchners unter dem Einfluß der Schulrhetorik, Bd. 1, im Fachbereich II (Sprach- und Literaturwissenschaften) der Universität Trier als Habilitationsschrift vorgelegt, Trier 1980, S. 120 (unveröffentlichtes Typoskript). Vgl. auch den Kommentar im Quellenteil der Marburger Ausgabe: Georg Büchner: Sämtliche Werke und Schriften: historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe), Bd. 1, 2; Bd. 2, 2, Schülerschriften und Schulhefte [künftig: MA], hrsg. von Susanne Lehmann, Darmstadt 2013, S. 233, demzufolge aber ein vollständiger Druck und nicht dieser Teilabdruck Büchners Quelle gewesen sei. Pölitz’ „Lehrbuch“ bildete wohl die Grundlage für die im Deutschunterricht „fortgesetzte Erklärung der Theorie der Stylgattungen“ (vgl. Osterprogramm 1830). Vgl. Borgards / Neumeyer: Büchner-Handbuch (Anm. 1), S. 2.

Überliefert ist der Schulaufsatz als 28-seitiges, eigenhändig betiteltes Manuskript im üblichen Quartformat. Gebunden wurde es nachträglich als unpaginiertes Heft mit Pappeinband.³ Den Aufsatz – sichtlich eine Reinschrift mit typischen Abschreibfehlern – verwahrt das Goethe-Schiller-Archiv Weimar. Erstmals ediert wurde Büchners Rede vom „Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer“ 1922, seit 2011 liegt sie in diplomatischer Umschrift und einer umfangreichen Quellendokumentation in der sogenannten Marburger Ausgabe vor.⁴

Mittlerweile hat die Forschung die Quellen zur „Helden-Tod“-Rede präzisiert, doch fehlt bis heute eine Untersuchung, welche die sprachlich-stilistische Faktur von Büchners Rede würdigt und deren ‚Dialogizität‘ bewertet, das heißt die produktive Bearbeitung der Prätexte, um Büchners Entwurf eines Heldenkollektivs genauer zu konturieren.⁵ Büchners Rede ist nach klassischem Muster viergegliedert: in *exordium*, *narratio*, *argumentatio* und *peroratio*, – Einleitung, Erzählung, Beweisführung und Schluss. *Einleitend* erklärt Büchner, dass nicht die „bloße That“ und ihre „Wirkung“ die Bewertungskriterien heroischen Handelns seien, „sondern [...] Motive und [...] Umstände [...], welche eine solche That bewirkten, begleiteten und bestimmten“.⁶ Zudem sei Heroik kein Privileg der Antike, sondern komme auch in der Gegenwart vor. Dies zeige die heroische Selbstversenkung des „Vainqueur“, eines zur Kapitulation aufgeforderten Schiffes der französischen Revolutionsflotte im Seekrieg gegen die Engländer. Büchners Beispiel verrät den revolutionären Gehalt seiner Rede, denn die Selbstversenkung des französischen Schlachtschiffs Vengeur im Jahre 1794 wurde bald zu einem Mythos der Revolutionsmarine und in einen kollektiven Heldentod umgedeutet: Nicht nur ein kleiner Teil der Besatzung, sondern die gesamte Mannschaft wäre mit dem Ruf „Vive la Patrie, vive la République!“ („Es lebe das Vaterland, es lebe die Republik!“) untergegangen, und ein Schiffsmodell im Pantheon zeugt noch heute von der Persistenz der Heldenlegende.⁷ Dass Büchner in seiner Rede den eigentlichen Schiffsnamen ‚Vengeur‘ (‚Rächer [des Volkes]‘) zu ‚Vainqueur‘ (‚Sieger‘) verballhornt, bekundet seine Parteinahme für diesen revolutionären Freitod, denn schon

³ Vgl. Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 10/14 (200 × 170 mm).

⁴ Vgl. MA, Bd. 1, 2, S. 6–75, S. 215–259.

⁵ Vgl. Sandra Holzheimer: „Riesenbild“ – Figuration und Defiguration des Heroischen bei Büchner, in: Nikolaus Immer / Mareen van Marwyck: Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden (Edition Kulturwissenschaft; 22), Bielefeld 2013, S. 149–173.

⁶ MA, Bd. 1, 2, S. 8.

⁷ Vgl. dazu Thierry Roquincourt: Le mythe du Vengeur, in: Michel Vovelle (Hrsg.): Révolution et République – L’exception française, Paris 1994, S. 479–495; Herbert Schneider: Le mythe du vaisseau ‚Le Vengeur‘ de 1794 à 1951, in: Acta Musicologica 77, 2005, S. 71–121. Die *Interpretatio nominis* von ‚Vengeur‘ als ‚Vainqueur‘ findet sich etwa in der hymnischen Poetisierung der Episode im „Chant des victoires“ von Marie-Joséphe Chenier: „Lève-toi, sors des mers profondes, / Cadavre fumant du Vengeur! / Toi qui vis les Français vainqueur / Des Anglais, des feux et des ondes!“, vgl. Marie-Joseph Chénier: Œuvres, Bd. 3, Paris 1824, S. 372–375, hier S. 373.

die Revolutionspropaganda hatte dieses sprachspielerische Umdeutung vorgeprägt.⁸

Die *narratio* berichtet von einer vaterländischen Heldentat der Neuzeit, dem kollektiven Opfertod von vierhundert Pforzheimer Bürgern. Sie hätten bei der Schlacht von Wimpfen im Mai 1622 den Rückzug ihres protestantischen Heerführers, des Markgrafen Georg Friedrich von Baden, gedeckt, als dieser fliehen musste, nachdem seine Pulverwagen getroffen worden waren. Indem die vierhundert Pforzheimer, angeführt von ihrem Bürgermeister Deimling, sich im hoffnungslosen Kampf gegen den übermächtigen Feind aufopferten, hätten sie verhindert, dass Tilly mit seinem Heer dem flüchtigen Markgrafen nachsetzen konnte.

In der Beweisführung würdigt Büchner den kollektiven „Helden-Tod“ der Pforzheimer Bürger, indem er ihn über vergleichbare antike Gruppenhelden stellt: die vierhundert Römer, die sich im Punischen Krieg der karthagischen Armee opferten und so dem römischen Heer den Rückzug ermöglichten, wie auch die dreihundert Spartaner, die bei den Thermopylen den Vormarsch der Perser durch ihren Opfertod verhinderten. Diesen antiken Heldenkollektiven seien die modernen Gruppenhelden, die Pforzheimer Bürger, insofern überlegen, als sie zum einen „freie Wahl“ hatten – „und sie wählten den Tod“ – und zum andern für die Nachwelt, „für die ungeborenen Enkel“, einen „Welterlöser-Tod“ starben.⁹ Diesen Terminus verdankt Büchner Gottfried August Bürgers Gedicht „Die Tode“ (1793), dessen erste Strophe er als Motto seiner Rede vorgeschaltet hat¹⁰ – die Leitbegriffe der Französischen Revolution sind nicht zu überhören:

„Für Tugend, Menschenrecht und Menschenfreiheit sterben
Ist höchst erhabner Mut, ist Welt-Erlösertod:
Denn nur die göttlichsten der Heldenmenschen färben
Dafür den Panzerrock mit ihrem Herzblut rot.

Am höchsten ragt an ihm die große Todesweihe
Für sein verwandtes Volk, sein Vaterland hinan.
Dreihundert Sparter ziehn in dieser Heldenreihe
Durchs Tor der Ewigkeit den übrigen voran.“¹¹

⁸ Vgl. Ilona Broch: Drei Marginalien zu Georg Büchners Schülerschriften, in: Burghard Dedner / Thomas Michael Mayer (Hrsg.): Georg Büchner Jahrbuch 5, Frankfurt am Main 1985, S. 286–291.

⁹ MA, Bd. 1, 2, S. 9, Z. 19–20, Z. 42 und S. 10, Z. 2–3.

¹⁰ Die erste Strophe dieses Gedichts findet sich auch in der im Darmstädter Unterricht verwendeten Anthologie von Karl Wagner (Hrsg.): Teutsche Geschichten aus dem Munde deutscher Dichter, Darmstadt 1831, als Motto der Ballade „Gustav Adolf“ des „Ehrhardt“. Vgl. Stellenkommentar der MA, Bd. 1, 2, S. 299.

¹¹ Gottfried August Bürger: Die Tode, in: Musenalmanach für 1793. Wieder in: Gottfried August Bürger: Sämtliche Werke, hrsg. von Günter und Hiltrud Häntzschel, München/Wien 1987, S. 385. Zu dem Gedicht vgl. Walter Grab: Gottfried August Bürger als literarischer Wegbereiter und politischer Weggefährte des deutschen Jakobinismus, in: Wolfgang Beutin / Thomas Bütow (Hrsg.): Gottfried August Bürger (1747–1794), Frankfurt am Main [u.a.] 1994, S. 9–24.

Bürgers zweite Strophe überhöht mit dem Exempel der dreihundert Spartaner den Opfertod für das Vaterland zu einem Sterben in der Nachfolge Christi. Als ‚Heldentod‘ verbucht Bürger, obwohl den Idealen der Französischen Revolution verpflichtet, auch den „Tod für einen guten Fürsten“, während er den „Soldatentod“, für „bloße Majestät“ zu verbluten, als schmähsch abtut.¹²

In der abschließenden *peroratio* hebt Büchner die Größe der Tat kontrastiv hervor, indem er das kollektive Vergessen der Heldentat beklagt. Dieses Missverhältnis wird empathetisch gesteigert durch eine imaginäre Rede der gefallenen Pforzheimer. Sie richten an die modernen Zeitgenossen die rhetorische Frage, ob sie es beim „Andenken eurer Vorfahren“ zuließen, dass „die Nachkommen freier Männer zu Sklaven werden“ und fordern auf, sich zu entscheiden: „Dort liegt Gold neben Fesseln, hier der seltne Ruhm zugleich die stärkste und beste Nation zu seyn. Wählet.“¹³

Büchner heroisiert den Opfertod der Pforzheimer Bürger auch sprachlich-stilistisch. Jede Heroisierung bedarf der Tat, doch was wäre die Tat ohne die adäquate sprachliche Wiedergabe? Zu Büchners rhetorischer Heldentat gehören zahlreiche Wiederholungsfiguren, Wort- und Satzantithesen, welche die Rede stark pathetisieren. So intensiviert bereits eine im Komparativ variierte Anapher zum Zwecke einer *distinctio* den Anfang: „erhaben ist es, den Menschen im Kampfe mit der Natur zu sehen [...]. Aber noch erhabener ist es den Menschen zu sehen im Kampfe mit seinem Schicksale [...].“¹⁴

Zum andern verleiht Büchner seiner heroischen Rede von den Helden einen Grad größerer Direktheit, indem er an einigen Stellen die Erzähldistanz verringert, den Wahrnehmungs- und Bewusstseinshorizont der Figuren teilt, aus dem distanzierenden Imperfekt ins Präsens wechselt und als Erzähler am Geschehen partizipiert. So etwa, wenn er in einer dreifach gesteigerten *dubitatio*, einer rhetorischen Frage in erster Person, unverkennbar am erzählten Stoff teilnimmt:

„Doch warum greife ich denn nach außen um solche Männer zu suchen, warum beachte ich denn nur das Entfernte, warum nicht das, was mir am nächsten liegt? Sollte denn mein Vaterland, sollte denn Deutschland allein nicht Helden zeugen können?“¹⁵

Durch rhetorische Nachbildung der Heldentat will Büchner sein Publikum zur Anteilnahme am Heroischen bewegen. Daher schärft er die Schlachtbeschreibung ganz auf die kritische Situation zu und legt das Gewicht auf die Heldentat, die sinnfällig vergegenwärtigt wird. Durch gezielte Mimesis-Technik versetzt der Redner sich und sein Publikum in die Lage des Augenzeugen: Präsens als Beschrei-

¹² Zur Verflechtung von Opfertod fürs Vaterland und metaphysischer Sinngebung in Gottfried August Bürgers Gedicht „Die Tode“ vgl. Anuschka Albertz: Exemplarisches Heldentum. Die Rezeptionsgeschichte der Schlacht an den Thermopylen von der Antike bis zur Gegenwart (Ordnungssysteme; 17), München 2006, S. 172–174.

¹³ MA, Bd. 1, 2, S. 12, Z. 1–11.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ MA, Bd. 1, 2, S. 6, Z. 36–39.

bungstempus, affektische Figuren, intensivierende Detaillierungen, emphatische Wiederholungen, Deiktika („hier“ vs. „dort“) und eine asyndetische Aneinanderreihung von Aussagesätzen dramatisieren und veranschaulichen die Situation auf dem Schlachtfeld.

Bevor aber das Heldenkollektiv wie ein *deus ex machina* auf den Kriegsschauplatz tritt und sein Leben für den Fürsten opfert, hebt Büchner den Markgrafen Georg Friedrich als „das Muster eines Fürsten“¹⁶ namentlich hervor. Seine Schilderung leitet die Heldentat der Pforzheimer Bürger ein, die – eine traditionelle rhetorische Technik – zunächst unerwähnt bleiben, um die Spannung zu erhöhen.¹⁷ Das Kriegsgeschehen bei Wimpfen wird zum Zwecke der *evidentia* zunächst im Fürsten personalisiert. Das anfängliche Kriegsglück („Schon lächelt der Sieg [...], schon wähnt sich Friedrich die Helden-Schläfe mit dem blutigen [...] Lorbeer schmücken zu können“¹⁸) schlägt mit der dramatischen Explosion der Pulverwagen ins Gegenteil um: So illustriert eine dreifache *gradatio* die Not des Fürsten. Sie wird durch das anaphorische Adverb „Vergebens“ verdeutlicht und gipfelt in einer *dubitatio*, welche die Aporie des Fürsten empathetisch vermittelt:

„Vergebens sucht Friedrich die Seinigen wieder zu sammeln, *vergebens* erfüllt er zu gleicher Zeit die Pflichten des Feldherren und des Soldaten, *vergebens* stürzt er sich selbst dem andringenden Feinde entgegen. Von der Übermacht gedrängt muß er endlich weichen und das blutige Schlacht-Feld seinem glücklichen Gegner überlassen. Doch wohin soll er sich wenden?“¹⁹

Die anaphorischen Fokuspartikeln ‚schon‘ betonen die akute Gefahr. Umso stärker hervorgehoben wird dadurch der Umschwung im korrespondierenden Temporalsatz („da werfen sich [...]“), dessen betonte Konjunktion ‚da‘ den unerwarteten Einsatz der Pforzheimer Bürger einleitet:

„Schon ist er von allen Seiten umringt, *schon* überwältigt der Feind den letzten schwachen Widerstand [...]. *Da* werfen sich vierhundert Pforzheimer, an der Spitze ihren Bürgermeister Deimling dem Feinde entgegen, mit ihren Leibern decken sie, ein unerschütterliches Bollwerk, ihren Fürsten und ihre Landsleute.“²⁰

Die entmenslichende Metapher „Bollwerk“ wird in der nachfolgenden Beschreibung von Heldentat und -tod wieder aufgenommen sowie in den architektonischen Metaphern „Mauern“ und „Thurm“ variiert. Die Singularform der Metapher ‚Bollwerk‘ unterstreicht die unauflösliche Bindung des Heldenkollektivs:

„Tausende stürmt der erbitterte Feind gegen das heldenkühne Häuflein, doch tausende brechen sich an der ehernen Mauer. Unerschütterlich stehen die Pforzheimer, kein[e] Wuth, keine Verzweiflung nur hohe Begeisterung und Todesverachtung mahlt sich in ih-

¹⁶ MA, Bd. 1, 2, S. 7, Z. 22.

¹⁷ Vgl. Leonid Arbusow: *Colores Rhetorici*. Eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten, Göttingen 1963, S. 121.

¹⁸ MA, Bd. 1, 2, S. 7, Z. 39–42.

¹⁹ MA, Bd. 1, 2, S. 8, Z. 8–13 (Kursivierungen A. Aurnhammer).

²⁰ MA, Bd. 1, 2, S. 8, Z. 13–19.

ren Zügen. Unablässig stürmt der Feind seine Schlachthaufen heran; doch das Vaterland steht auf dem Spiele, Freiheit oder Knechtschaft ist die große Wahl, keiner weicht, keiner wankt, wie Löwen streiten sie von ihren Leichenhügeln herab, Mauern sind ihre Reihen, ein Thurm jeder Mann, ein Bollwerk von Leichen umgibt sie. Endlich von allen Seiten angegriffen, erdrückt von der Uebermacht, sinken sie Mann an Mann unter Hügeln erschlagener Feinde nieder und winden sich sterbend die unvergängliche Lorbeer-Krone des Siegers und die unsterbliche Palme des Martyre[r]s um die Heldenschläfe.“²¹

Das gegnerische Heer, zuvor schon als „Söldner“, „wahnsinnige Fanatiker“ und „mordgewohnte Banden“ pejorisiert, bleibt anonym und wird mit den Kollektiva „Feind“ oder „Gegner“ bezeichnet. Dessen hyperbolisch veranschaulichte numerische „Übermacht“ („Tausende“, „Schlachthaufen“) kontrastiert mit der im Diminutiv akzentuierten zahlenmäßigen Kleinheit der heroischen Pforzheimer („das heldenkühne Häuflein“). Doppelte und alliterierende Negationen („keine Wuth, keine Verzweiflung“ und „keiner weicht, keiner wankt“) verstärken als Oppositionsfiguren die nachgestellten positiven Aussagen („nur hohe Begeisterung und Todesverachtung“ und „wie Löwen streiten sie von ihren Leichenhügeln herab“). Die exzeptionelle heldenhafte Tat eines Kollektivs gewinnt auch im Sterben rhetorische Gestalt im Polypoton „Mann an Mann“. Den Schluss bildet ein weltlich-metaphysisches Paradoxon, indem die Erschlagenen – dem „Welterlöser-Tod“ entsprechend – einerseits die „Lorbeer-Krone des Siegers“ erhalten, andererseits zu Märtyrern verklärt werden.

Die hochrhetorisierte Ausarbeitung des heroischen Themas verdankt der junge Büchner nicht nur seiner eigenen Sprachbegabung, sondern ganz wesentlich, wie die Forschung inzwischen ermittelt hat, fremden Texten. So weist das letzte Drittel der Rede, die *argumentatio* und die persuasive *peroratio*, große Anleihen an Johann Gottlieb Fichtes „Reden an die deutsche Nation“ von 1808 auf.²² Fichte geschuldet sind die nationalen Thesen vom Verdienst der Deutschen für die Entwicklung der Menschheit und vom Protestantismus als Ursprung der Aufklärung. Dagegen folgt Büchners „Detailschilderung des legendären Opfertodes der Pforzheimer Bürger und das oratorische Pathos“²³ wesentlich der Gedenkrede „Dem Vaterlandstod der Vierhundert Bürger von Pforzheim“ (Abb. 2), die der badische Historiker Ernst Ludwig Posselt im Karlsruher Schauspielhaus am 29. Januar 1788 im Auftrag und Beisein des Badischen Markgrafen gehalten hat.²⁴

²¹ MA, Bd. 1, 2, S. 8, Z. 21–33.

²² Johann Gottlieb Fichte: Reden an die deutsche Nation, Berlin 1808 (2. Aufl. 1824). Auf Büchners Fichte-Lektüren hingewiesen hat erstmals Werner R. Lehmann: Prolegomena zu einer historisch-kritischen Büchner-Ausgabe, in: Maria Honeit / Matthias Wegner (Hrsg.): Gratulatio. Festschrift für Christian Wegner zum 70. Geburtstag am 9. September 1963, Hamburg 1963, S. 190–225, hier S. 198–206. Im „Helden-Tod“ übernimmt Büchner aus der 8. Rede unter anderem einen zusammenhängenden Passus von mehr als zwanzig Zeilen (im Druck der MA), der 14. Rede verdankt er fast den kompletten Schluss.

²³ Vgl. Quellenbericht der MA, Bd. 1, 2, S. 215–259, hier S. 215.

²⁴ Ernst Ludwig Posselt: Dem Vaterlandstod der Vierhundert Bürger von Pforzheim. Eine Rede den 29. Januar 1788. In Gegenwart des Hochfürstlichen Hauses gehalten, Karlsruhe 1788. Wiederabdrucke in: Ernst Ludwig Posselt (Hrsg.): Wissenschaftliches Magazin für Aufklä-

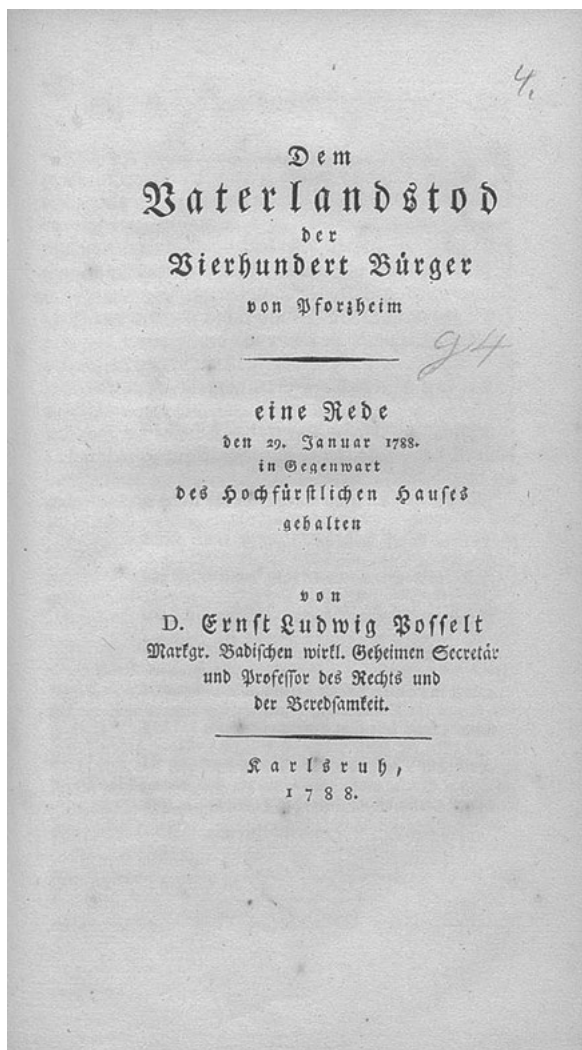


Abb. 2: Ernst Ludwig Posselt: Dem Vaterlandstod der Vierhundert Bürger von Pforzheim, Karlsruhe 1788, Titelblatt.

Posselt verdankt Büchner etwa die *comparatio* mit den großen antiken Vorbildern: So vergleicht Posselt die Pforzheimer Bürger mit zwei legendären heroischen Selbstaufopferungen der Antike: der dreihundert Spartaner unter Leonidas bei

rung 3, Heft 5, Leipzig 1788, S. 462–482; Ernst Ludwig Posselt: D. Ernst Ludwig Posselt's kleine Schriften, Nürnberg 1795, S. 183–214; Ernst Ludwig Posselt: Erinnerungen an die Schlacht bei Wimpfen und den Tod der vierhundert Pforzheimer. Enthaltend die Geschichte der Schlacht von Ernst Münch und die Gedächtnißrede auf die Gefallenen, hrsg. von C. V. Sommerlatt, Freiburg 1824, S. 17–36; Gemälde der Wirklichkeit alter und neuer Zeiten, in interessanten Begebenheiten aus der Geschichte gesammelt, zur angenehmen und nützlichen Lectüre für Jedermann, Freiburg 1830, S. 124–146. Zu Posselts großer Bedeutung für die Spätaufklärung in Südbaden vgl. Wilhelm Kühlmann: Facetten der Aufklärung in Baden. Johann Peter Hebel und die Karlsruher ‚Lateinische Gesellschaft‘, Freiburg [u.a.] 2009.

den Thermopylen 480 v. Chr. sowie der vierhundert Römer bei Kamarina auf Sizilien im Ersten Punischen Krieg 258 v. Chr. Mit diesen Vergleichen begründet Posselt zugleich eine *translatio heroica*, den Transfer eines heroischen Nationalcharakters von Griechenland über Rom nach Deutschland.²⁵ In Posselts Rede figurieren die Pforzheimer als Muster aufgeklärter Bürger in einer konstitutionellen Monarchie, dementsprechend wird auch der Fürst in die Pflicht genommen, vom Tyrann unterschieden und aufs Gesetz verpflichtet. Mehr noch: Die vierhundert Pforzheimer Bürger verkörpern in ihrer Fürsten- und Verfassungstreue das identitätsstiftende Muster einer Nationaltugend, das Posselt wie einen Gründungsmythos für einen deutschen Staatenbund oder Nationalstaat propagiert.

Posselt seinerseits verdankt den Stoff seiner Rede dem Drama eines Pforzheimer Handelsmanns und Dichterdilettanten, Ernst Ludwig Deimling: „Die Vierhundert Pforzheimer Bürger oder die Schlacht bey Wimpfen“ (1788, Abb. 3). Deimling hatte sich, angeregt durch de Belloy's Trauerspiel „Le siège de Calais“, vorgenommen, „dem französischen Drama: *die Belagerung von Calais* ein deutsches entgegen zu setzen [...]“.²⁶

„ich [Deimling] [...] wünschte, ein Gegenstück aus der deutschen Geschichte aufzufinden. Da fiel mir die von mir selbst fast vergessene Grothat der 400 Pforzheimer Bürger bei, und ich nahm sogleich vor, einen Versuch zu wagen, diesen Heroismus zu dramatisieren.“²⁷

Die kulturpatriotische Absicht, ein deutsches Pendant zu dem auch in Deutschland populären französischen Nationaldrama zu schaffen, zeigt sich in dem Untertitel: „Vaterländisches Trauerspiel in fünf Aufzügen“. Deimlings Drama erschien zwar erst nach Posselts Rede im gleichen Jahre 1788, lag aber als Manuskript spätestens 1784 vor, wie neben der Widmung an den regierenden badischen Markgrafen Carl Friedrich die ausführliche Geschichte der Entstehung in einer Nachschrift bezeugt.²⁸

²⁵ Posselt: Dem Vaterlandstod der Vierhundert Bürger von Pforzheim (Anm. 25), S. 232.

²⁶ Ernst Ludwig Deimling: Die Vierhundert Pforzheimer Bürger, oder Die Schlacht bey Wimpfen. Ein vaterländisches Trauerspiel in fünf Aufzügen nebst Vorbericht, eine kurze Geschichte von Pforzheim und die Veranlassung zu diesem Unternehmen enthaltend, Karlsruhe 1788. Ich zitiere nach der zweiten, titel- und textidentischen Ausgabe (Druck: Pforzheim und Augsburg: E. Kletts Wittve und Franck 1788, S. I), die vielleicht eine überregionale Verbreitung des patriotischen Trauerspiels fördern sollte.

²⁷ Deimling: Die Vierhundert Pforzheimer Bürger (Anm. 27), S. 176.

²⁸ Vgl. Deimling: Die Vierhundert Pforzheimer Bürger (Anm. 27), Widmung und Nachschrift, S. 171–185. Die Widmung, die vierzehn ungezählte Seiten umfasst, datiert vom „15. Feb[ruar] 1785“, die „Nach-Schrift“ vom „5. April 1788“. Der Nachschrift voraus geht eine Deimling gewidmete elegische Dichtung auf den Heldentod der Pforzheimer in lateinischer Sprache von „M. C. P. F. K.“ (S. 161–170). In der Nachschrift erläutert Deimling, dass die Schrift durch Vermittlung der Hofräte Wieland, Ring und Molter dem Fürsten zur Kenntnis gebracht wurden. Im Dezember 1787 habe ihm dann Ernst Ludwig Posselt mitgeteilt, dass er im Auftrage des Fürsten im Januar 1788 das historische Ereignis in einer Gedenkrede würdigen würde, um „diesen bis in Tod getreuen Männern ein verdientes Denkmal zu errichten“, ebd., S. 178–180. Im Pränumerantenverzeichnis, das dem Drama beige-

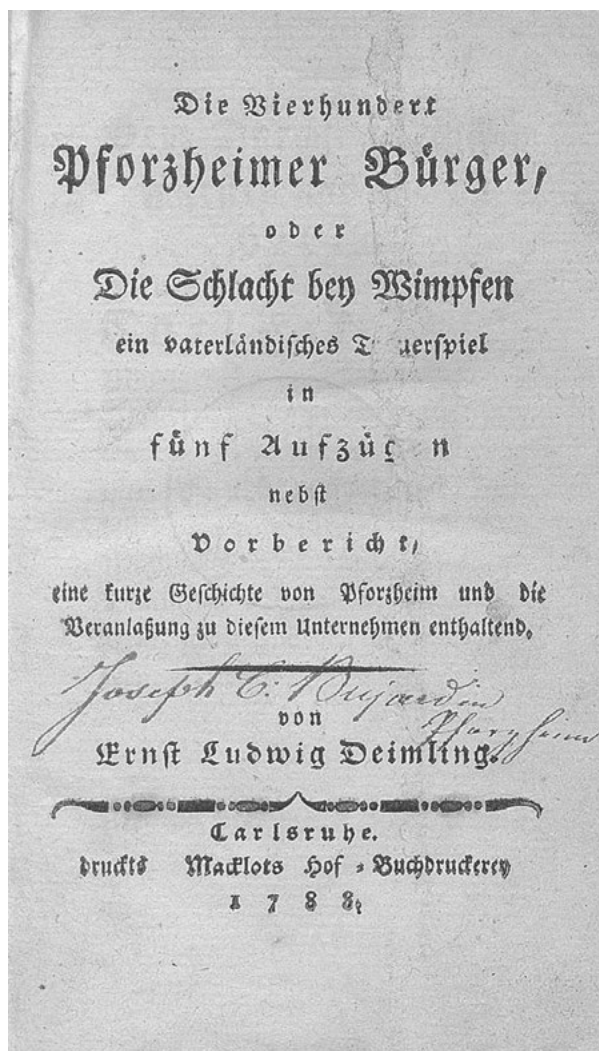


Abb. 3: Ernst Ludwig Deimling: Die vierhundert Pforzheimer Bürger, oder Die Schlacht bey Wimpfen [:] ein vaterländisches Trauerspiel in fünf Aufzügen, Karlsruhe 1788, Titelblatt.

Deimlings Prosadrama, von der überregionalen Kritik als „seichte[s] Product[us]“ abgetan, genügt immerhin den aristotelischen Einheiten: Dargestellt ist die Schlacht bei Wimpfen, freilich ausschließlich durch Botenbericht vermittelt, Handlungszeit ist der 6. Mai 1622, Schauplatz das Hauptquartier des markgräflichen Heeres. Neben den abgehenden und zurückkehrenden Heerführern dominieren die Szene aber zwei Frauen, die sich in dem Lager aufhalten: die Frau des Bürgermeisters und die Frau eines Pforzheimer Hauptmanns. Sie erläutern langatmig die Vorgeschichte und bereiten sich innerlich auf den Tod ihrer Mitbürger vor, der sich sukzessiv ereignet. Nachdem die ersten „30 Mann von denen Pforzheimern“ gefallen sind,

bunden ist, figuriert Ernst Ludwig Posselt neben Wilhelm Ludwig von Baden-Durlach, dem Bruder des Regierenden Markgrafen.

entkräftet Sophie, die Frau des Bürgermeisters, Margrets Kummer über die „armen Witwen und Waisen“, indem sie den Tod „für Fürsten und Vaterland und Gewissens-Freiheit“ verkürt:

MARGRET.

Ach, die armen Witwen und Waisen!

SOPHIE.

Für diese wird GOTT sorgen! die Männer starben als Helden auf dem Bette der Ehren. Was kann man sich schöner denken, als der allgemeinen Sage, seinem Fürsten und Vaterland und Gewissens-Freiheit sein Leben aufgeopfert, und so viel zum Sieg beigetragen zu haben?²⁹

Überdies rückt auch schon Deimling den Heldentod der Pforzheimer in eine typologische Tradition: So wird der Römer gedacht, die sich der karthagischen Armee opferten, und so alludieren die ziemlich langen letzten Worte des Bürgermeisters Deimling, der auf den Tod verwundet ins Hauptquartier gebracht wird und im Beisein des gerührten Tilly stirbt, im charakteristischen „Sage“ das heroische Spartiaten-Epigramm:³⁰

BÜRGERMEISTER.

Grüße und küsse – meine Kinder! – Segne sie in meinem Namen, auf alle – ihre Nachkommen! – sage ihnen: – daß sie, wie ich – ihrem Fürsten – getreu – bis in Tod dienen – [...] – Sage dem Marggraven! – daß ich – ihm getreu – und für ihn – willig – und freudig gestorben sey.³¹

Das historische Ereignis, das Georg Büchners Schulrede in der Nachfolge von Posselets Rede, die ihrerseits auf Deimlings Drama fußt, behandelt, ist die Schlacht bei Wimpfen am 6. Mai 1622. Das protestantische Heer unter Führung des lutherischen Markgrafen Georg Friedrich von Baden-Durlach erlitt hier eine vernichtende Niederlage gegen die bayerisch-ligistische Armee unter General Tilly und dem spanischen Feldherrn Gonzalo Fernández de Córdoba. Volltreffer in zwei Munitionswagen hatten das ohnehin zahlenmäßig unterlegene markgräfliche Heer, das in den Neckarauen vor Wimpfen eine Wagenburg errichtet hatte, entscheidend geschwächt. Die enorme Pulverexplosion, die auch die zeitgenössischen Schlachtabbildungen wiedergeben – wie Merians Karte vom Schlachtfeld (Abb. 4) –, nötigte den Markgrafen zur Flucht. Die späteren Historiographen haben neben Pforzheimer Archivalien ausschließlich auf den Bericht im „Theatrum Europaeum“ als Quelle für den angeblichen „Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer“ hingewiesen. Doch die Schlacht von Wimpfen im Mai 1622 war ein großes Medienereignis, das in zahlreichen zeitnahen Flugschriften und Einblattdrucken überliefert ist. Darin ist zwar von heroischem Widerstand und „HeldenMuth“, aber von keinen

²⁹ Deimling: Die Vierhundert Pforzheimer Bürger (Anm. 27), III, 2, S. 85.

³⁰ Vgl. zur regen Rezeption des Spartiaten-Epigramms im 18. Jahrhundert in Deutschland die instruktive Studie von Albertz: Exemplarisches Heldentum (Anm. 12), besonders S. 174–175.

³¹ Deimling: Die Vierhundert Pforzheimer Bürger (Anm. 27), V, 5, S. 153.

Pforzheimern die Rede.³² Es wird lediglich erwähnt, dass sich „der Obriste Heldmstädter mit dem weissen Regiment bis auf den letzten Mann [...] gewehrt“³³ habe. Diese Wendung findet sich auch in weiteren Beschreibungen der Schlacht.

Wann und durch wen das „weisse[] Regiment“, die vier heldenhaften Fähnlein, etwa vierhundert Soldaten, die den Rückzug des Markgrafen gedeckt haben, mit den vierhundert Pforzheimer Bürgern identifiziert wurden, lässt sich nicht zweifelsfrei klären. Im Jahre 1770 erwähnt Johann Christian Sachs (1720–1789), Rektor des Karlsruher Gymnasium illustre, in seiner mehrbändigen „Geschichte der Marggravschaft [...] Baden“, dieses Faktum als mündliche Überlieferung:

„Man meldet, daß bey 400. Mann von der Burgerschaft zu Pforzheim, welche dem Marggraven zu einer Leibgarde gedient hätten, fast bis auf einen Mann sich haben niederhauen lassen.“³⁴

Doch erst Deimlings Drama und Posselts mustergültige Rede aus dem Jahre 1788 machten die historisch fragwürdige Heldentat der vierhundert Pforzheimer Bürger mit einem Schlag deutschlandweit bekannt. Das badische Herrscherhaus vernahmte den Kult für sich, indem es im Jahre 1822 eine „Feyer der vor 200 Jahren bey Wimpfen für Fürst und Vaterland gebliebenen 400 Pforzheimer“ förderte, in deren Rahmen Deimlings Drama zum ersten Mal aufgeführt wurde.³⁵ Das „Programm zur Feyer“ sakralisiert in spezifischer Weise das Heldengedenken, indem es das Totengedächtnis mit einem Trauergottesdienst verbindet.

Mit der Zweihundertjahrfeier der Schlacht bei Wimpfen setzte ein regelrechter Kult ein, in dem der Opfertod des bürgerlichen Heldenkollektivs rednerisch, poetisch und bildkünstlerisch verklärt wurde.³⁶ Doch bereits Mitte des 19. Jahrhun-

³² Vgl. Wilhelm von Sitzingen [Pseudonym]: HeldenMuth / Der thewren hochwerthen Ritter / Cavallieren und Soldaten Gegenwehr / ernstlicher Schlacht / oder Treffens vor Wümpffen, o. O. 1622. Vgl. Moritz Gmelin: Beiträge zur Geschichte der Schlacht bei Wimpfen. (6. Mai 1622), in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 31, 1879, S. 332–448; 32, 1880, S. 1–56, hier S. 15–16, Nr. 9. Gmelin gibt den immer noch besten, wenn auch nicht vollständigen Überblick über die zeitgenössische Rezeption der Schlacht bei Wimpfen.

³³ Matthaeus Merian: Theatrum Europaeum oder Ausführliche und Wahrhaftige Beschreibung aller und jeder denkwürdiger Geschichten, Frankfurt am Main 1662, S. 627.

³⁴ Johann Christian Sachs: Einleitung in die Geschichte der Marggravschaft und des margrävlichen altfürstlichen Hauses Baden. Vierter Theil, Karlsruhe 1770, S. 433, Anm. y. Die Wendung „bis auf den letzten Mann“ meint „Alle“; vgl. Karl Hofmann: Aus badischen Landen. Beiträge zur Heimatgeschichte, Weinheim/Leipzig 1917, S. 27.

³⁵ Vgl. Editionsbericht der MA, Bd. 1, 2, S. 46.

³⁶ Wenigstens erwähnt sei das Ehrendenkmal in der Pforzheimer Schloss- und Stiftskirche St. Michael von 1834 sowie die poetischen Bearbeitungen der Sage von Anton Dietrich, Karl Fernand, Eduard Brauer und Adolf Bube. Vgl. Anton Dietrich: Heldentod der vierhundert Bürger von Pforzheim in der Schlacht bei Wimpfen am 6. Mai 1622, in: Stuttgarter Morgenblatt 1822, Nr. 123; Karl Fernand: Die Schlacht bei Wimpfen. Ein vaterländisches Heldenlied, Karlsruhe 1838; Eduard Brauer: Die vierhundert Pforzheimer, in: Eduard Brauer (Hrsg.): Sagen und Geschichten der Stadt Baden im Grossherzogthum und ihrer näheren und entfernteren Umgebungen in poetischem Gewande, Karlsruhe [1845], S. 144–147; Adolf Bube: Die Pforzheimer Bürger, in: August Schnelzer (Hrsg.): Badisches Sagen-Buch. Eine Sammlung der schönsten Sagen, Geschichten, Märchen und Legenden

derts wurde der Wahrheitsgehalt der Episode bezweifelt, und spätestens seit den Studien von David Coste (1874) und Karl von Reitzenstein (1891) kann sie nicht mehr als historisches Faktum gelten.³⁷ Seitdem das vermeintliche Selbstopfer der vierhundert Pforzheimer Bürger ins Reich der Legende verwiesen worden ist, hat die historische Forschung das Thema *ad acta* gelegt. Doch für die Frage nach Krisen und Konjunkturen des Heroischen ist nicht entscheidend, ob eine Heldentat wahr oder erfunden ist, sondern warum sie zu bestimmten Zeiten aufkam und als glaubwürdig verbreitet wurde.

So ist es sicher kein Zufall, dass Deimlings „vaterländisches Trauerspiel“ und Posselts Gedenkrede den Opfertod des bürgerlichen Heldenkollektivs am Vorabend der Französischen Revolution zum wehrhaften Muster eines Verfassungspatriotismus in einer konstitutionellen Monarchie verklärt haben. Und was bedeutet der Entstehungskontext für Büchners Rede im Jahre 1829, am Vorabend der Julirevolution? Wie viele Mitschüler und Lehrer am Darmstädter Pädagog sympathisierte Büchner mit den Ideen der Französischen Revolution und der Abschaffung der Bourbonenherrschaft im Juli 1830. Diese revolutionäre Tendenz ist mindestens latent in der Wahl und Durchführung des Themas zu erkennen: ein bürgerliches Heldenkollektiv, das den „Welterlöser-Tod“ für das Vaterland wählt. Und es ist auch kein Zufall, dass Büchner den „Helden-Tod“ der Pforzheimer Vierhundert – dieser Vergleich ist ganz ungewöhnlich – mit einem heroischen Selbstopfer der Französischen Revolutionsarmee vergleicht. Diese Gleichsetzung passt zu dem jakobinischen Motto Bürgers, liegt allerdings sowohl mit der nationalen Sinngebung als auch mit dem Motiv der Fürstentreue im Widerstreit – beides Anleihen bei Posselt. Die imaginäre Rede der Gefallenen an die Zeitgenossen gestaltet Büchner aber deutlich parteiischer als Posselt, und der politische Schluss mit dem Imperativ „Wählet“ aktualisiert die Episode stärker und fordert das Publikum zur Entscheidung und zum Handeln auf.

Nur wenige Jahre später wich freilich Büchners Begeisterung für das Heroische einer ebenso gründlichen Ernüchterung. Vor dem Hintergrund des im Brief vom 10. März 1838 an seine Braut evozierten grässlichen „Fatalismus der Geschichte“³⁸ verabschiedet er sich von der Vorstellung des Helden als eines Agens und Lenkers der Geschichte. „Dantons Tod“ (1835) inszeniert vielmehr auf eindrucksvolle Weise gerade die Ohnmacht des Einzelnen, der dem Geschichtslauf hilflos

des Badischen Landes aus Schrifturkunden, dem Munde des Volkes und der Dichter, Bd. 2, Karlsruhe 1846, S. 391–395.

³⁷ Zwar gab es noch Ende des 19. Jahrhunderts Versuche, wie etwa durch den Stadtpfarrer Brombacher, die Kriegsepisode historisch zu beglaubigen. Friedrich Brombacher: Der Tod der 400 Pforzheimer bei Wimpfen nicht eine Sage, sondern eine Thatsache: genaue Untersuchung der Streitfrage auf Grund des ältesten hiesigen Taufbuches mit Benützung der ältesten geschichtlichen Quellen, Pforzheim, Selbstverl. des Verf., 1886.

³⁸ Georg Büchner: Werke und Briefe. Nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann, kommentiert von Karl Pömbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler, München/Wien 1980, S. 256, Nr. 18.

ausgeliefert ist. Sogar der passive Heroismus der stoischen Tradition wird abgelehnt. Die im Brief ebenfalls evozierte „entsetzliche Gleichheit“ „in der Menschennatur“³⁹ lässt nämlich selbst die heroische Haltung der *apatheia* als eine theatralische Pose erscheinen, welche das kreatürliche Moment des Leids negiert.⁴⁰

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Klassik Stiftung Weimar.

Abb. 2: Digitale Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin, <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN717592774>, 5. Oktober 2015.

Abb. 3: Digitale Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin, http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN750626348&LOGID=LOG_0006, 5. Oktober 2015.

Abb. 4: Digitale Sammlungen der Universität Augsburg.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ „CAMILLE. [...] schreit nur und greint, wie es euch ankommt! Schneidet nur keine so tugendhafte und so witzige und so heroische und so geniale Grimassen, wir kennen uns ja einander, spart euch die Mühe! / HÉRAULT. Ja, Camille, wir wollen uns beinandersetzen und schreien; nichts dummer, als die Lippen zusammenzupressen, wenn einem was weh tut. Griechen und Götter schrien, Römer und Stoiker machten die heroische Fratze. / DANTON. Die Einen waren so gut Epikureer wie die andern. Sie machten sich ein ganz behagliches Selbstgefühl zurecht. Es ist nicht so übel, seine Toga zu drapieren und sich umzusehen, ob man einen langen Schatten wirft. Was sollen wir uns zerren? Ob wir uns nun Lorbeerblätter, Rosenkränze oder Weinlaub vor die Scham binden oder das häßliche Ding offen tragen und es uns von den Hunden lecken lassen?“, ebd., S. 64.

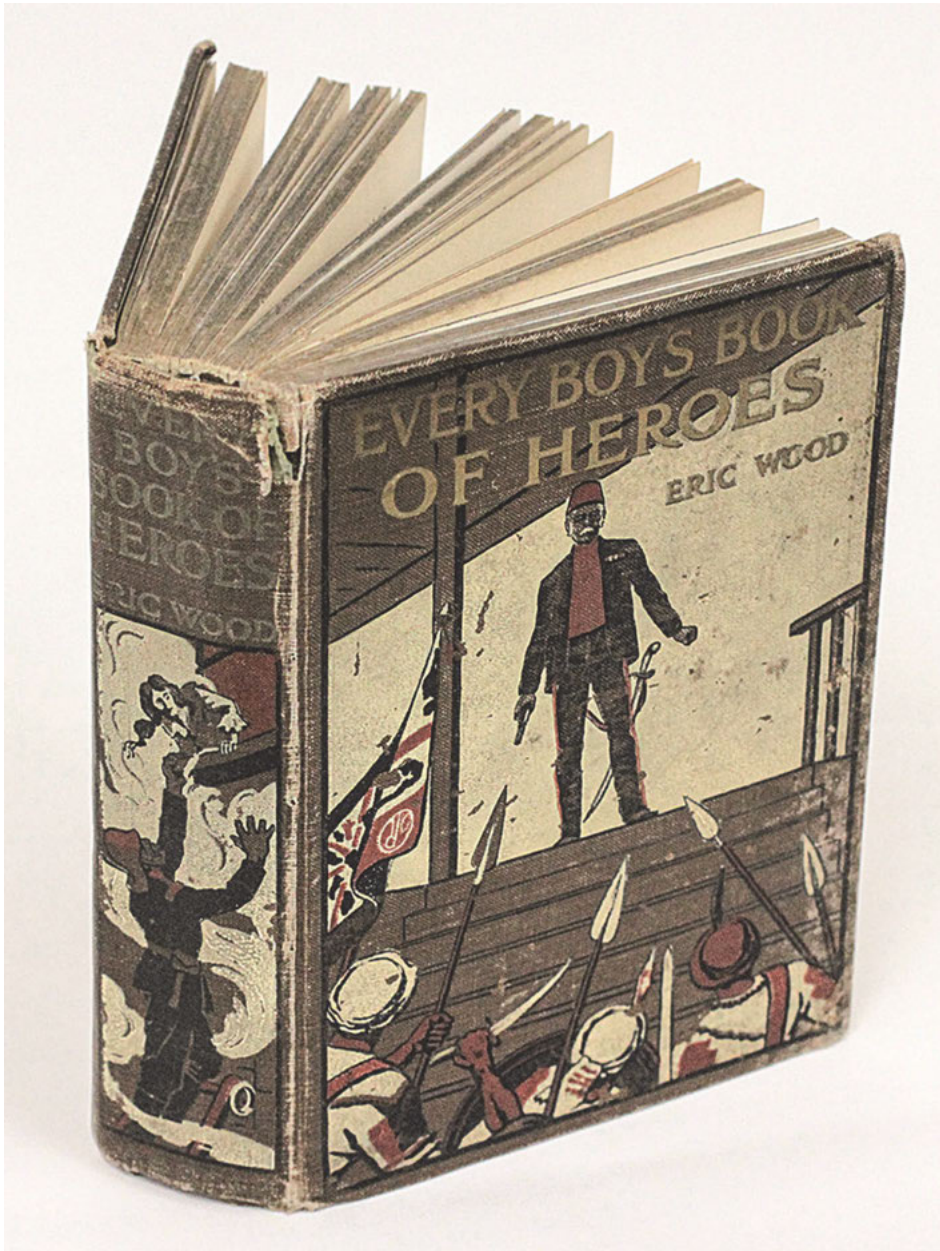


Abb. 1: Eric Wood: Every Boy's Book of Heroes, London 1914: leinengebundenes Hardback im Oktavformat, erschienen im Jugendprogramm des Verlags Cassell.

Helden als Gabe

Ein Geschenkbuch für junge Leser am Vorabend des Ersten Weltkriegs

Barbara Korte

Bücher als Gaben

Das „Every Boy’s Book of Heroes“ (Abb. 1) macht schon auf dem Einband deutlich, was es jungen Lesern vermitteln will. Man sieht hier Heldenbilder: von Gordon of Khartoum bei seiner letzten mutigen Tat für das britische Empire und von einem Feuerwehrmann bei einer riskanten Rettungsaktion. Das Buch wurde einige Monate nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs veröffentlicht. Was es im Kontext dieses Bandes interessant macht, sind aber nicht nur seine Publikation zu diesem Zeitpunkt und seine Präsentation des Heroischen im Kontext des Krieges, sondern vor allem der Buchtypus: Es handelt sich um ein *gift book*, ein Genre, das im englischen Kinder- und Jugendbuchsektor des 19. und frühen 20. Jahrhunderts weit verbreitet war.¹ Solche Bücher wurden verschenkt und als Schulpreise verliehen, und zwar mit Absichten, die es nahelegen, den Begriff der ‚Gabe‘ des Soziologen und Anthropologen Marcel Mauss (1872–1950) auf sie zu übertragen.²

Nach Mauss schafft und stärkt der Gabentausch in ‚archaischen Gesellschaften‘ Beziehungen – eine soziale und moralische Verbindung zwischen den am Austausch Beteiligten. Gaben und Geben haben eine gemeinschaftsstiftende Macht. Für Mauss repräsentieren sie eine Gesellschaft in all ihren Dimensionen: politisch, gesetzlich, ökonomisch, sozial, religiös und moralisch. Obwohl sich ‚archaische‘ Gegebenheiten nur bedingt auf moderne Gesellschaften übertragen lassen, ist das Konzept der Gabe für die Betrachtung des *gift book* von Gewinn. Es lenkt die Aufmerksamkeit nicht nur auf die besondere soziale Bedeutung solcher Bücher, die Gaben im wörtlichen wie im übertragenen Sinn darstellten, sondern auch auf die Tatsache, dass eine Gabe im Mauss’schen Verständnis nie uneigennützig ist: Wer gibt, tut dies mit der Erwartung der Annahme der Gabe und einer Gegengabe, und dies gilt auch im Fall der Geschenk- und Preisbücher für junge Leser im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Mit ihnen wurden gesellschaftlich anerkannte Werte weitergegeben, und zwar in der Erwartung, dass die junge Generation sich diese Werte aneignet und sich an ihnen ausrichten würde – ganz im Sinne einer Zeit, in der „die überwiegende Mehrheit der Schriftsteller, Verleger,

¹ Zur Entwicklung dieses Buchtyps siehe Frederick W. Faxon: *Literary Annuals and Gift Books. A Bibliography 1823–1903* [1912], Ravelston 1973.

² Marcel Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* [1923/24] (Nachdruck Frankfurt am Main 2004).

Kritiker, Bibliothekare, Lehrer und Erwachsenen der Ansicht [war], dass Bücher großen Einfluss auf ihre kindlichen Leser hätten“.³

In Heldenfiguren und Vorstellungen des Heroischen konzentrieren sich Wertvorstellungen einer Gesellschaft, und es ist daher nicht überraschend, dass der im langen 19. Jahrhundert noch hoch präsente Heldendiskurs mit dem Buchtyp des Geschenkbuchs eine enge Verbindung einging – vor allem im Marktsektor für junge männliche Leser. Der Autor des „Every Boy’s Book of Heroes“, Eric Wood, war auf dieses Publikum spezialisiert und verfasste für das Verlagshaus Cassell zahlreiche ähnlich geartete Bücher.⁴ Schon vor seinem Heldenbuch waren „Famous Voyages of the Great Discoverers“ (1910), „The Boy’s Book of Adventure“ (1912) und „The Boy’s Book of Battles“ (1913) erschienen. In und nach dem Ersten Weltkrieg riss diese Produktion nicht ab. Wood bediente einen offensichtlichen Bedarf auf dem britischen Jugendbuchmarkt, der seit dem späteren 19. Jahrhundert rasant expandiert war und auf dem es einen starken Wettbewerb um Leser und ihre Interessen gab.

Der vorliegende Beitrag wird nach einem ersten Blick auf seinen Gegenstand und einem kurzen Exkurs zur Tradition des *gift book* auf dem viktorianischen Jugendbuchmarkt zeigen, wie mit dem „Every Boy’s Book of Heroes“ ältere Bilder von Helden und heroischem Verhalten in die Zeit des Ersten Weltkriegs transportiert wurden. Es ist oft festgestellt worden, dass die Umstände dieses modernen Krieges überkommene Vorstellungen von Kriegsheldentum unterminierten und neue Definitionen heroischen Verhaltens im Krieg hervorbrachten. Parallel dazu gibt es aber auch den Befund, dass tradierte Heroismen im kulturellen und im individuellen Gedächtnis verhaftet blieben und man von einem radikalen Bruch von Heldenmodellen im Zuge des Ersten Weltkriegs nicht ausgehen kann, zumal es auf der Ebene von populären Alltagsheroismen erhebliche Kontinuität vom 19. ins 20. Jahrhundert gab. Bücher wie das hier vorgestellte trugen zu solcher Kontinuität bei – ideell und materiell.

Ein Heldenbuch als Objekt

Das „Every Boy’s Book of Heroes“ erzählt seine Heldengeschichten auf etwa dreihundert Seiten und bietet seinen Lesern dabei neben Text auch sechzehn ganzseitige Abbildungen: vier in Farbe, davon eine als Frontispiz (Abb. 2), und

³ Dorothea Flothow: Told In Gallant Stories. Erinnerungsbilder des Krieges in britischen Kinder- und Jugendromanen 1870–1939 (ZAA Monograph Series; 4), Würzburg 2007, S. 36. Zur Wirkung viktorianischer Kinderliteratur siehe unter anderem Jaqueline S. Bratton: The Impact of Victorian Children’s Fiction, London 1981, und zur allgemeinen Bedeutung von Heldenerzählungen in der Kinderliteratur auch Margery Hourihan: Deconstructing the Hero. Literary Theory and Children’s Literature, London 1997.

⁴ Eric Wood ist das Pseudonym von Frank Knowles Campling (1885–1940), der auch viele Beiträge für Zeitschriften verfasste, darunter wiederum viele Publikationen für junge Leser wie das Magazin „Chums“, das ebenfalls von Cassell verlegt wurde.



"Pennyquick, striding across the fallen man, prepared to guard him with his very life" (see page 54)

Abb. 2: Frontispiz, in: Eric Wood: Every Boy's Book of Heroes, London 1914.

zwölf in Schwarzweiß. Sie illustrieren einige der Taten, von denen der Band berichtet, und dienen als visuelle Verstärkung wichtiger Textstellen, wobei eine Unterschrift diese Text-Bild-Beziehung jeweils markiert. Das Buch war mit dieser Bebilderung attraktiv, allerdings nicht luxuriös aufgemacht. Für den Einband wurde Goldfarbe verwendet, aber das Buch hat keine aufwendige ornamentale Goldprägung und keinen Goldschnitt wie viele zeitgenössische Publikationen im oberen Preissegment. Auch das Papier ist von der billigeren Sorte. Gleichwohl war das Buch nicht für jedermann ohne weiteres erschwinglich: Im Buchhandel wurde es für drei Schillinge und sechs Pence, das heißt zweiundvierzig Pence damaliger Währung verkauft. Im Baugewerbe hätte man für diesen Betrag einen halben Tag arbeiten müssen, und man hätte für das gleiche Geld auch vierzehn Kilo Brot, vier Pfund Speck, drei Pfund Butter oder siebzehn Pints Bier kaufen können.⁵ Das Buch lag damit in einem Preissegment, das Käufern aus der Arbeiterschicht und der unteren Mittelschicht seine Anschaffung nur ausnahmsweise erlaubte. Gerade diesen Schichten sah sich der Verlag Cassell im 19. und frühen 20. Jahrhundert allerdings besonders verpflichtet, und er wollte sie auch mit seinem Programm für junge Leser erreichen.⁶ Da sich weniger wohlhabende Familien ein solches Buch nur zu besonderen Gelegenheiten leisten konnten, brachte Cassell das „Every Boy’s Book of Heroes“ zum Weihnachtsgeschäft heraus. Der Eingangsstempel im Belegexemplar, das der Verlag bei der britischen Nationalbibliothek deponieren musste, trägt das Datum 9. Oktober 1914. Es erschien also für den Verkauf im letzten Quartal des Jahres und wurde im November und Dezember zusammen mit anderen Büchern für Jungen und Mädchen gezielt für den Weihnachtsmarkt in Tageszeitungen beworben (Abb. 3).

Das Buch als Objekt ist Gegenstand der Buchwissenschaft beziehungsweise der *History of the Book*, die literatursoziologische und materialkundliche Fragestellungen kombiniert.⁷ Sie misst der Materialität von Printprodukten, ihrer äußeren Beschaffenheit und dem konkreten Umgang mit ihnen besondere Bedeutung bei. Auf diese Weise betrachtet, wird die soziale und kulturelle Bedeutsamkeit eines Buches nicht primär über seine Funktion als *Text*träger bestimmt, sondern in seiner Gegenständlichkeit: den Spuren seines Gebrauchs, seinem materiellen Wert, der Art seiner Bewahrung und Aufbewahrung, seiner Rezeption und Nutzung durch Institutionen oder seinem Status als Ware auf einem Markt.

Dass und wie Bücher als Objekte bedeutsam sein können, hat die britische Schriftstellerin Pat Barker in einer Stelle ihres Romans „Regeneration“ (1991) verarbeitet. Der Roman spielt im Ersten Weltkrieg und behandelt das Opfer junger britischer Offiziere, die durch den Krieg körperlich und seelisch zerstört werden.

⁵ Vgl. Arthur L. Bowley: *Prices and Wages in the United Kingdom, 1914–20*, Oxford 1921, S. 42.

⁶ Vgl. Simon Nowell-Smith: *The House of Cassell. 1848–1858*, London 1958, S. 36.

⁷ Vgl. David McKitterick (Hrsg.): *Cambridge History of the Book in Britain*, Cambridge 2009, besonders Bd. 6 für den Zeitraum 1830–1914.

**CASSELL'S
JUVENILE
VOLUMES**



**Chums Yearly
Volume**
With nearly 1,200 pages. Profusely
Illustrated. Cloth gilt, 8s.

British Boy's Annual
Fifth Year of Issue. With 7 magnificent
Colour Plates and numerous Black-and-
White Illustrations. Cloth gilt, 5s.

British Girl's Annual
Fifth Year of Issue. With 7 Colour
Pictures and many in Black-and-White.
Cloth gilt, 5s.

Girl's Realm Annual
Profusely Illustrated. Cloth gilt, 8s.

**Cassell's Annual for
Boys and Girls**
Sixth Year of Issue. Containing about
200 Colour Pictures by Harry Rountree,
John Hassall, Lucie Attwell, Rosa Pether-
ick, etc., and stories by the best writers
for children. Paper boards, 3s. 6d. Cloth
gilt, 5s.

Little Folks
With about 50 beautifully printed Colour
Pictures and hundreds of Black-and-
White Illustrations. Cloth gilt, 5s. Picture
boards, 3s. 6d.

Emancipation
A Story of a Girl who wanted a Career.
By Dorothy A. Beckett Terrell. With
4 Colour Plates by Harold Copping.
Cloth gilt, 3s. 6d.

All About Electricity
By Gordon D. Knox. With Frontispiece
in Colour and a large number of Photo-
graphs and Diagrams. Cloth Gilt, 6s.

**Every Boy's Book of
Heroes**
By Eric Wood. With 4 Colour and 12
Black-and-White Illustrations. Cloth,
3s. 6d.

Write for splendidly Illustrated Juvenile Catalogue,
CASSELL & CO., LTD., 1A, BELLE
SAUVAGE, LONDON, E.C.

Abb. 3: Anzeige aus dem „Abergavenny Chronicle and Monmouthshire Advertiser“, erschienen am Freitag, 4. Dezember 1914.

Einige der Romanfiguren haben historische Vorbilder wie den Dichter Siegfried Sassoon. Eine andere zentrale Figur ist der traumatisierte Burns, der sich in das Sommerhaus seiner Familie zurückgezogen hat. Als ihn hier sein Arzt Rivers besucht, fällt dessen Blick auf ein Regal mit Dingen aus Burns' noch nicht lange zurückliegender Kindheit. Neben Brettspielen, einem Kricketschläger und Stücken von getrocknetem Tang stehen hier Jugendbücher: Jahrbücher, Abenteuerromane von G. A. Henty, einem sehr erfolgreichen Autor des späten 19. Jahrhunderts, und

Robert Baden-Powells Buch über das Pfadfindertum, das erstmals 1908 erschien.⁸ Die Objekte im Regal sind für Burns Relikte aus einer Zeit, die ihn geprägt hat und in der er beim Sport und beim Lesen das Wertsystem seiner Gesellschaft aufzog, insbesondere Vorstellungen von mutiger, pflichtbewusster und athletischer Männlichkeit, die sich im Dienst für die Krone und das Empire bewähren konnte.⁹

Als Geschenkbuch war das „Every Boy’s Book of Heroes“ in besonderem Maße dazu bestimmt, in diesem Sinne eine sozialisierende Funktion zu erfüllen. Dass es nicht nur zu Weihnachten 1914 verschenkt wurde, sondern während der gesamten Zeit des Ersten Weltkriegs, zeigt ein Aufkleber im Inneren des abgebildeten Exemplars, dem zu entnehmen ist, dass es am 28. Februar 1917 als Preis für gute Leistungen an einer Gehörlosenschule, der Royal Institution for the Deaf and Dumb in Derby, verliehen wurde. Zu diesem Zeitpunkt hatte der ‚Große Krieg‘ zu einigen der für die Briten verlustreichsten Schlachten geführt, Zehntausende von Männern getötet, versehrt und geschockt. Siegfried Sassoon, der sich im August 1914 freiwillig für den Kriegseinsatz gemeldet hatte und an der Westfront diente, veröffentlichte 1917 Gedichte, welche die patriotische Kriegs- und Heldenrhetorik als Lüge entlarvten. Seine Frustration äußerte sich nicht zuletzt im Umgang mit einem Objekt: Das ihm 1916 verliehene Military Cross, einen Offizieren vorbehaltenen Orden für außerordentliche Tapferkeit, warf er in einen Fluss. Trotz wachsender Desillusionierung im Verlauf des Krieges verschwand das „Every Boy’s Book of Heroes“ weder vom Markt noch aus den Regalen britischer Kinderzimmer – ebenso wenig wie Hentys Abenteuerromane oder Baden-Powells Pfadfinderbuch. Sie alle wurden weiter an die junge Generation verschenkt, und mit der materiellen Gabe ging die Weitergabe von Wertvorstellungen einher. Schon im Moment seines Erscheinens hatte das „Every Boy’s Book of Heroes“ also eine doppelte Zeitlichkeit: Es erschien nach Ausbruch des Krieges, war aber davor fertig gestellt worden und transportierte vor allem Vorstellungen des Heroischen, die noch im 19. Jahrhundert verwurzelt waren.¹⁰

⁸ Pat Barker: *Regeneration*, Harmondsworth 1997, S. 181: „boys’ annuals, the adventure stories of Henty, Scouting for Boys. Games too: Ludo and Snakes and Ladders, a bat for beach cricket, collections of bladderwrack. All these things must have been brought here, or collected here, summer by summer, and then outgrown, but never thrown away, so that the room had become a sort of palimpsest of the young life it contained.“

⁹ Vgl. zur Abenteuerliteratur Graham Dawson: *Soldier Heroes. British Adventure, Empire and the Imagining of Masculinities*, London 1994. Dass soldatische Ideale schon in der Elementarschule vermittelt wurden, zeigt Stephen Heathorn: *Representations of War and Martial Heroes in English Elementary School Reading and Rituals, 1885–1914*, in: James Marten (Hrsg.): *Children and War: A Historical Anthology*, New York 2002, S. 103–115.

¹⁰ Interessanterweise räumt Wood zu Beginn des Kapitels über „Heroes of the Colours“ ein, dass eine bestimmte Form von Kriegsheldentum unter modernen Bedingungen obsolet geworden sei, nämlich die Rückeroberung eines durch den Feind entwendeten Regimentszeichens: „for Lord Wolseley laid it down that the commander who, in the face of modern fire, should allow them to be carried would be guilty of murder“, Eric Wood: *Every Boy’s Book of Heroes*, London 1914, S. 246. Dies ist jedoch die einzige Stelle des Buches, die eine Form heroischen Verhaltens als überholt deklariert – und erzählt wird davon trotzdem.

In der Tat war das „Every Boy’s Book of Heroes“ robust genug gebunden, um lange überdauern zu können. Die Ideale, die es in Wort und Bild vermittelte, entsprechen – wie später noch genauer ausgeführt wird – einem tradierten Verständnis von Heldentum und Männlichkeit: Männer bewähren sich in Aktion und durch Charaktereigenschaften. Sie beweisen Mut und Stärke, aber auch Pflichtbewusstsein, Durchhaltevermögen und die Bereitschaft, Leib und Leben für ihre Mitmenschen und ihr Land einzusetzen. Auch wenn Woods Buch erst 1914 erschien, zieht es damit einen Vorwurf auf sich, den die Forschung zum Ersten Weltkrieg und viele seiner literarischen und filmischen Verarbeitungen gegen die Jugendlektüre der Kriegsteilnehmer erhoben haben: dass sie eine junge Generation mit heroischen Werten imprägnierte und dann in einen Krieg schickte, der diese Werte Lügen strafte.¹¹

Seine Verbundenheit mit einem Heldentypus des viktorianischen England, dem Soldaten im Dienst des Empire, vermittelt das „Every Boy’s Book of Heroes“ bereits auf seinem Einband, der, wie schon festgestellt, General Charles Gordon zeigt, wie er am 20. Januar 1885 im Sudan allein den Kämpfern des Mahdi gegenübertrat. Das Titelbild wurde unter Rückgriff auf ein ikonisches Gemälde von George William Joy („Gordon’s Last Stand“, 1893) gestaltet. Käufern und Lesern des Buches war, fast drei Jahrzehnte nach Gordons Tod, aus zahlreichen Darstellungen bekannt, dass der General im nächsten Moment getötet und seine Leiche geschändet werden würde, was ihm neben dem Status eines soldatischen Helden auch den eines Märtyrers verlieh.¹² Und auch als Buchtypus setzte der Band viktorianische Traditionen fort, denn Geschenkbücher für junge Leser – und zumal solche in Form von Sammelbänden, welche die Aufmerksamkeit ihrer Leser auf bestimmte Narrative, Wissensbestände und Wertvorstellungen fokussierten – hatten schon ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Konjunktur. Alle Verleger, die Bücher für Kinder und Jugendliche produzierten, hatten solche Bücher in verschiedenen Preisklassen im Angebot und zeichneten sie in ihrer Werbung und ihren Katalogen ausdrücklich als Bücher aus, die sich als Gaben zu Festen und für gute Leistungen in der Schule, der Sonntagsschule oder bei Wettbewerben eigneten. Schon in der viktorianischen Epoche ging das *gift book* eine enge Synthese mit Heroisierungen ein.

¹¹ Vgl. unter anderem Paul Fussell: *The Great War and Modern Memory* [1975], London 1977, S. 21; Samuel Hynes: *A War Imagined. The First World War and English Culture*, London 1990, S. 48–49; Jeffrey Richards: *Popular Imperialism and the Image of the Army in Juvenile Literature*, in: John M. MacKenzie (Hrsg.): *Popular Imperialism and the Military 1850–1950 (Studies in Imperialism)*, Manchester 1992, S. 80–108, hier S. 81.

¹² Das Märtyrertum Gordons wurde bereits in früheren Heldenbüchern hervorgehoben, wie Mrs. [Laura] Valentine: *On Honour’s Roll. Tales of Heroism in the Nineteenth Century*, London 1886, S. 7–8, hier S. 7: „But no one can be a true hero who is not ready to sacrifice SELF, and the first step in the path of heroism is to learn to be unselfish. The great Example of this truth in our century has just died a martyr’s death; betrayed at the post of duty, but leaving a name – immortal in its fullest and most perfect sense – to show us how a MAN ought to live and die.“

Heldenbücher auf dem viktorianischen Jugendbuchmarkt

Angesichts einer ständig anschwellenden Produktion im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, die alle Schichten erreichte, war sich die viktorianische Kultur der erzieherischen Funktion dieser Literatur nicht nur bewusst, sondern diskutierte auch intensiv, *was* Jungen und Mädchen lesen sollten¹³ und *wie* diese Lektüre sie erreichen sollte. Charlotte Mary Yonge (1823–1901), selbst eine erfolgreiche Autorin von Kinder- und Jugendliteratur, veröffentlichte 1887 eine Handreichung mit dem Titel „What Books to Lend and What to Give“. Hier legte sie dar, welche Bücher man jungen Lesern mit Gewinn anbieten und ob dies vorzugsweise als Leih- oder als Dauergabe erfolgen sollte.¹⁴ Es war Yonge ein besonderes Anliegen, Kindern Lektüren nahe zu bringen, die für ihre Sozialisation von Wert sein würden, ohne langweilig zu sein, was sie besonders für Jungen als wichtig erachtete:

„Boys especially should not have childish tales with weak morality or ‚washy‘ piety; but should have heroism and nobleness kept before their eyes; and learn to despise all that is untruthful or cowardly and to respect womanhood. True manhood needs, above all earthly qualities, to be impressed on them, and books of example (not precept) with heroes, whose sentiments they admire, may always raise their tone, sometimes individually, sometimes collectively.“¹⁵

Entsprechend enthält Yongs Liste speziell für *Boys* einige Abenteuerromane wie Robert Louis Stevensons „Schatzinsel“, aber auch eine Erzählung, die Yonge als „A very striking picture of moral *versus* physical courage“ charakterisiert:¹⁶ In „A Hero: Philip’s Book“¹⁷ erfahren Jungen von ihrem abenteuer- und kriegserprobten Onkel, was für diesen ein wahrer Held ist: kein Kriegsheld, sondern ein Junge, der seinen Bruder selbstlos bei einem Wettbewerb gewinnen lässt. Yonge beschränkt sich in ihren Empfehlungen also nicht auf einen Heldentyp, und auch allgemein eröffnete der viktorianische Buch- und Zeitschriftenmarkt jungen Lesern eine Bandbreite heroischer Figuren und Taten, von Gestalten der antiken

¹³ Vgl. Charles Ferral / Anna Jackson: *Juvenile Literature and British Society, 1850–1950. The Age of Adolescence* (Children’s Literature and Culture; 68), London 2010, S. 5–6, und Flothow: *Told In Gallant Stories* (Anm. 3), S. 36–38.

¹⁴ Die meisten von Yongs Empfehlungen sind Bücher, aber sie betont auch den Wert guter Zeitschriften wie „The Boy’s Own Paper“. Allein der erste Band des „Boy’s Own Paper“ (Januar bis September 1879) präsentiert verschiedene Facetten des Heroischen: die britische Marine als heroische Institution, mutige Kanalschwimmer und Abenteurer in der Wildnis, Sir Francis Drake und *drummer boys* in britischen Regimentern.

¹⁵ Charlotte Mary Yonge: Introduction, in: *What Books to Lend and What to Give*, London [1887], S. 5–15, hier S. 6.

¹⁶ Ebd., S. 33.

¹⁷ [Dinah Maria Mulock Craig]: *A Hero: Philip’s Book*, London 1853. Vgl. ähnlich auch Clara Lucas Balfour: *Moral Heroism; or, The Trials and Triumphs of the Great and Good*, London 1846. Hier vermittelt eine Mutter ihren Söhnen, die von den Monumenten für militärische Helden in der St. Paul’s Kathedrale begeistert sind, dass moralisches Heldentum – mit Vorbildern aus den Bereichen der Philanthropie, der Künste und des Wissensfortschritts – ebenso hoch beziehungsweise noch höher zu schätzen seien.

Mythologie bis zu Helden aus Geschichte und Gegenwart, vom soldatischen bis zum zivilen, moralischen Heldentum.¹⁸

Während Romane für Yonge eine Lektüre darstellten, die nur ausgeliehen und einmalig gelesen werden sollte, empfahl sie Bücher, die im späteren Leben noch einmal gelesen werden sollten, als Geschenk („these are specially suited for prizes, as they will be read again in after life“¹⁹) und bezeichnenderweise in der Rubrik „Improving Books“. Diese ‚förderlichen‘ Bücher vermitteln entweder Wissen, oder sie schildern „real adventure“, *wahre* Abenteuer, deren Protagonisten jungen Lesern in besonderer Weise als Vorbild dienen konnten.²⁰ Nicht unerwartet finden sich hier drei Titel mit heroischer Thematik, und bei allen handelt es sich um Kompilationen von Erzählungen, die gehäuft bewunderns- und nachahmenswerte Beispiele präsentieren: Yongs eigenes „Book of Golden Deeds“ (1864), das in der Liste kommentiert ist mit „Heroic Actions in all Ages“, Laura Valentines „Heroism and Adventure: A Book for Boys“ (1872) und Frederick Whympers „Heroes of the Arctic and Their Adventures“ (1875).

Valentines Buch wurde von Frederick Warne verlegt, der viele Geschenkbücher für Jungen im Angebot hatte. Laura Valentine gab davon mehrere heraus (auch über Schlachten zu Lande und zur See), die alle erschwingliche zwei Schillinge und sechs Pence kosteten.²¹ Das Vorwort zu „Heroism and Adventure“ bekundet eine erzieherische Absicht: „The Editor trusts that the perusal of these extracts, and the force of examples thus presented to them, may nourish in British lads the dauntless spirit which speaks in the Cameron motto: ‚Whatever men dare they may do.‘“²² Das Buch erzählt von Heldentum im Krieg, bei der Entdeckung der Welt und anderen abenteuerlichen Situationen. Eine ähnliche Ausrichtung hat Whympers Kompilation über Entdecker der Arktis, zu denen der Autor selbst gehörte. Wie Ritter des Mittelalters stehen sie für „dauntless courage in the face of untold peril, rare piety, stern self-abnegation, perseverance when the hope was, indeed, forlorn, fortitude under every trial“.²³

Yongs Vorwort zu ihrem eigenen „Book of Golden Deeds“ betont die Funktion, die es für seine jungen Leser haben sollte, nämlich die eines Schatzkästleins („treasury“) jener „soul-stirring deeds that give life and glory to the record of

¹⁸ Vergleiche die Einträge in der Datenbank von Barbara Korte / Christiane Hadamitzky: Hero Books on the Victorian and Edwardian Print Market, die demnächst über <http://www.sfb948-uni-freiburg.de> zugänglich sein wird.

¹⁹ Yonge, What Books to Lend and What to Give (Anm. 15), S. 88.

²⁰ Ebd., S. 88.

²¹ Vgl. auch Valentine: „On Honour’s Roll“ (Anm. 12).

²² Mrs L[aura] Valentine: Heroism and Adventure: A Book for Boys, London 1872, S. iii–iv, hier S. iv. Angespielt wird auf ein schottisches Volkslied, das die treue Gefolgschaft von Mitgliedern des Cameron-Clans thematisiert.

²³ Frederick Whymper: Heroes of the Arctic and Their Adventures, London 1889, S. 1. Das in der British Library einsehbare Exemplar wurde laut Aufkleber als Schulpreis für Arithmetik vergeben. Whympers Bruder Edward hatte als Alpinist und erster Bezwiner des Matterhorns ebenfalls eine heroische Reputation.

events; and where also other like actions, out of their ordinary course of reading, may be placed before them, in the trust that example may inspire the spirit of heroism and self-devotion.“²⁴ ‚Goldene Taten‘ sind für Yonge zu unterscheiden von reiner Kühnheit und Abenteuerlust, und auch sie vermittelt unmissverständlich die Botschaft, dass moralische Courage höher zu bewerten sei als physisches Draufgängertum: „A Golden Deed must be something more than mere display of fearlessness. Grave and resolute fulfilment of duty is required to give it its true weight.“²⁵

Als Yonge in den 1880er Jahren ihre Handreichungen veröffentlichte, zirkulierten zahlreiche Abenteuerromane (unter anderem von G. A. Henty), die den Unterhaltungsbedürfnissen junger Leser entgegenkamen und einem imperialen Militarismus zuarbeiteten. Aber die hohe Wertschätzung für ein nach moralischen und zivilisatorischen Kriterien vorbildliches Heldentum, das sich durch Qualitäten wie Selbstlosigkeit, Opferbereitschaft und Pflichtbewusstsein auszeichnet, blieb daneben erhalten und vermischte sich mit imperialer Ideologie. Yongs „Book of Golden Deeds“ wurde bis 1911 (fast fünfzig Jahre nach seinem ersten Erscheinen) neu aufgelegt. In manchem Kinderzimmer könnte dieses Buch, dessen Inhalt aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammt, neben Eric Woods „Every Boy's Book of Heroes“ gestanden haben, dessen siebenundzwanzig Kapitel eine recht ähnliche Mischung von Heldentypen und Heldentaten aufweisen wie die Vorgänger aus dem 19. Jahrhundert.

Das „Every Boy's Book of Heroes“ als Erbe des 19. Jahrhunderts

Bei allen Erzählungen in Woods Buch handelt es sich mit Yongs Begriff um „real adventure“, denn ‚echte‘ Akteure aus einer den Lesern vertrauten Lebenswelt konnten die Exemplarizität der erzählten Heldentaten steigern: „Those whom we take as exemplars may be better than we are, but not than we might in principle become – not better in some absolute way that implies a difference of kind, but better relative to some common standard against which we hope to improve“.²⁶ Keine der authentischen Heldentaten, die Woods Buch als Modelle vorstellt, wird höher bewertet als andere: Neben Männern, die sich im Krieg und in den Kolonien durch Tapferkeit und Durchhaltevermögen auszeichnen, präsentiert das Buch zahlreiche zivile, professionelle und spontane Alltagshelden aus allen Teilen der damals englischsprachigen Welt, die der Verlag Cassell mit seinem An-

²⁴ Charlotte Mary Yonge: Preface, in: A Book of Golden Deeds of All Times and All Lands, Gathered and Narrated by the Author of 'The Heir of Radclyffe', London 1864, S. v–viii, hier S. v.

²⁵ Charlotte Mary Yonge, What is a Golden Deed?, in: A Book of Golden Deeds of All Times and All Lands, Gathered and Narrated by the Author of 'The Heir of Radclyffe', S. 1–10, hier S. 4.

²⁶ Geoffrey Cubitt: Introduction, in: Geoffrey Cubitt / Allen Warren (Hrsg.): Heroic Reputations and Exemplary Lives, Manchester 2000, S. 1–26, hier S. 11.

gebot bediente, das heißt neben Großbritannien und seinem Empire auch die USA. Dabei sind, wie schon ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis verrät, die Gruppen heroischer Akteure scheinbar willkürlich arrangiert und wirken so durchmischt und enthierarchisiert – eine Gleichwertigkeit, die zu suggerieren scheint, dass nicht nur jeder Junge über Helden lesen, sondern auch selbst zum Helden *werden* kann, da sich für jeden eine Gelegenheit zu heroischer Bewährung finden lässt. Auch dass der Band kein Vorwort hat, welches das Heroische genauer definieren würde, unterstreicht indirekt diese Offenheit des Heroischen für alle und vor allem auch für die mittleren sozialen Schichten und die gebildete Arbeiterschicht, auf die der Verlag Cassell ja besonders ausgerichtet war. Woods Buch vertritt ein egalitäres Verständnis von Helden und Heroischem, das durch die Wertschätzung von moralischem Heldentum in der viktorianischen Epoche angebahnt wurde. Sein Heldenrepertoire besteht signifikanterweise nur in der Minderzahl aus ‚großen Männern‘ der Geschichte wie General Gordon und stattdessen zu einem erheblichen Teil aus ‚gewöhnlichen‘ Helden, vor allem aus Berufen, die für eine führende Industrienation von großer Bedeutung waren.²⁷

Wo immer es sich nicht um berühmte Personen der Geschichte handelt, werden zur Authentisierung die Namen der jeweiligen Helden sowie Ort und Datum ihrer Taten angeführt, zum Beispiel im Kapitel über Polizisten als mutige Verbrechensbekämpfer und Lebensretter. Einer der „Heroes in Blue“ ist „Police-constable William George, of Kirkhill, Bigg, Kincardineshire“, der am 26. Februar 1911 zum präzise benannten Ort eines Unglücks eilt: „the foot of a precipice one hundred and eighty feet high, at a part of the coast known as the Horseshoe Shore“.²⁸ Wie im Fall dieses Polizisten rekrutiert Wood auch andere seiner Helden aus der Gruppe professioneller Ordnungshüter und Lebensretter: Es gibt Kapitel zu Feuerwehrleuten, auf die ja bereits der Buchrücken die Aufmerksamkeit lenkt („Stories of the Flames: Gallant Deeds of Heroic Firefighters“), und zu Seenotrettern („Man the Lifeboat: The Story of the Wreck of the *Indian Chief*“). Eine weitere Akteursgruppe besteht aus Arbeitern, die in der industrialisierten Welt gefährlichen Situationen ausgesetzt sind und sich deshalb bei der Rettung von Kollegen bewähren müssen, aber auch der weiteren Gemeinschaft dienen. Fast programmatisch ist das Kapitel, das den Band eröffnet, nicht militärischen Helden oder dem Empire gewidmet, sondern couragierten Eisenbahnern („Heroes of the Iron Road: Stories of Plucky Railwaymen“), die durch selbstlosen Einsatz zahlreiche Leben retten: Ein Lokomotivführer fährt einen voll besetzten Zug durch ein Buschfeuer und rettet so alle Passagiere, ein anderer Eisenbahner warnt einen herannahenden Zug vor einer zu-

²⁷ Hier realisierte sich das Ideal, das in der viktorianischen Zeit Samuel Smiles mit seinem Konzept der *Self-Help* popularisiert hatte. Vergleiche hierzu Adrian Jarvis: *Samuel Smiles and the Construction of Victorian Values*, Phoenix Mill 1997, der auf S. 136 festhält: „This was truly a Victorian value: ‚we‘ were richer and stronger than other people because of the skills of the workers and because society was sufficiently fluid to allow them to rise to the highest pinnacles of achievement – and wealth“.

²⁸ Wood, *Every Boy's Book* (Anm. 10), S. 208.

sammengestürzten Brücke. Ähnlich mutig und selbstlos agieren Heizer auf einem sinkenden Schiff („The Black Squad: Thrilling Stories of Heroic Engineers and Stokers“); Turmarbeiter („The Horror of the Empty Air: Stories of Heroism on Chimney Stacks“); Grubenarbeiter („Heroism in the Mine“) und Elektriker („Risking the Live Wire“).

Auch die Kinderhelden des Buches entstammen nie den oberen Schichten. In dem entsprechenden Kapitel („Some Brave Boys: Stories of Boys who Have Dared and Have Done Great Deeds“) begegnen die Leser im Übrigen der einzigen weiblichen Person des Bandes, die nicht der Rettung durch einen Mann bedarf (wie es auch die Illustration auf dem Buchrücken nahelegt), sondern die selbst als „heroic“ bezeichnet wird:²⁹ Es handelt sich um ein Mädchen, das tatkräftig hilft, seinen im Eis eingebrochenen Bruder zu retten. Ein Bild der neuen Frau, der ‚New Woman‘, das sich Ende des 19. Jahrhunderts allmählich etablieren konnte und auch in Zeitschriften (wie dem „Girl’s Own Magazine“) und Büchern für Mädchen Niederschlag fand,³⁰ sucht man im „Every Boy’s Book of Heroes“ vergebens.

Der Normalfall des Helden in diesem Buch des Jahres 1914 ist männlich, und ohne Ausnahme ist er weiß: Der ethnisch ‚Andere‘ bleibt auf die Rolle des Feindes und/oder zivilisatorisch Rückständigen beschränkt. Zudem kommt er nicht als Einzelner, sondern in der Menge vor, und zwar einer Menge, gegenüber der sich der weiße Held im Alleingang profiliert, egal ob es sich um Indianer in Amerika handelt oder um Afrikaner und Inder. Für das Empire wird stets die Überlegenheit und Autorität des Briten gegenüber den ‚Einheimischen‘ affirmiert, zum Beispiel im Kontext der Indischen Rebellion von 1857, die dem britischen Selbstverständnis einen empfindlichen Schlag versetzte, was in der rückschauenden Darstellung des „Every Boy’s Book of Heroes“ jedoch durch den Heroismus eines einzelnen Mannes kompensiert zu werden scheint: „Hodson of the Mutiny“ ist ein entschlossener Offizier, der den geflohenen Herrscher von Delhi festnehmen kann, weil der „angry mob of rebels“ sich von der unerschütterlichen Souveränität des englischen Helden einschüchtern lässt: „That calm, imperturbable figure of the white man at the head of the Guides awed them – kept them at bay; there was hypnotism in his fearless gaze.“³¹ Die zu dieser Erzählung gehörige Illustration (Abb. 4) unterstreicht das ungleiche Zahlenverhältnis der Begegnung und die natürlich scheinende Superiorität des auf seinem Pferd sitzenden Briten. Eine ähnliche Konstellation bildet der Buchdeckel ab, auf dem General Gordon den Horden des Mahdi ebenfalls von erhöhter Position entgegenblickt. Auch der weithin verehrte David Livingstone, dem die längste Geschichte im Buch gewidmet ist („Explorer and Missionary: The

²⁹ Ebd., S. 47.

³⁰ Vgl. die Anzeige Cassells in Abb. 3. Für Kompilationen mit heroischen Taten von Frauen und Mädchen ab den 1880er Jahren vgl. die Datenbank von Korte / Hadamitzky (Anm. 18).

³¹ Wood, Every Boy’s Book (Anm. 10), S. 140–141. Vergleiche in diesem Kontext auch Kelly Boyd: *Manliness and the Boys’ Story Paper in Britain. A Cultural History, 1855–1940*, Basingstoke 2003, besonders Kap. 7 über „Manhood Achieved: Imperialism, Racism and Manliness“.



“Hodson rode up to them, and cried out to them to lay down their arms”

Abb. 4: In Eric Wood, „Every Boy’s Book of Heroes“, gegenüber S. 144.

Story of David Livingstone“), wird als einsamer weißer Held inszeniert, der die Afrikaner mit „the fearlessness and straightforwardness of the white man“ beeindruckt.³²

An ‚großen Männern‘ der Geschichte präsentiert das „Every Boy’s Book of Heroes“ ansonsten Kolumbus als Vertreter einer heroischen Zeit der Entdeckungen sowie den englische Seehelden Sir Richard Grenville, der sich 1591 mit einem einzigen Schiff gegen fünfzehn spanische Schiffe zur Wehr setzte und dabei ums Leben kam. Allerdings werden auch die großen historischen Helden mit Eigenschaften dargestellt, die sie für die jungen Leser zu nachahmbaren Vorbildern machen. So ist Gordon of Khartoum nicht nur der heroische General des Empire, sondern wird als vorbildlicher Christ und Repräsentant des (britischen) Soldaten als Instrument der Moralität gewürdigt.³³ Die Beispielhaftigkeit der prominenten Heldenfiguren ist also ebenso wichtig oder sogar wichtiger als ihre Außerordentlichkeit. Dies gilt umso mehr für alle Erzählungen des Bandes über gewöhnliche Menschen, die spontan Zivilcourage beweisen und über sich hinauswachsen („Heroes of Everyday Life: Tales of Men Who Rose to the Emergency“). Die Wertschätzung für solches Alltagsheldentum – ein weiteres Indiz für eine Egalisierung von Heldenvorstellungen – war schon unter Königin Viktoria mit Auszeichnungen und Monumenten institutionalisiert worden.³⁴ Aus der gleichen Zeit stammt das Victoria Cross, der erste Tapferkeitsorden, der an britische Soldaten aller Ränge (und nicht nur Offiziere) verliehen wurde.³⁵ Es ist bezeichnend, dass das „Every Boy’s Book of Heroes“ auch den Trägern dieser Auszeichnung ein eigenes Kapitel widmet („Heroes of the VC“).

Nachwirkungen

Auch wenn manche seiner Helden schon aus dem 20. Jahrhundert stammen, perpetuierte das „Every Boy’s Book of Heroes“ Vorstellungen über das Heroische aus dem 19. Jahrhundert: neben der Bereitschaft zur mutigen Tat und dem Einsatz des eigenen Lebens vor allem eine hohe Wertschätzung für pflichtbewusstes und selbstloses Handeln in allen Lebenslagen. Mit dieser Ausrichtung stand das Buch nicht allein. Wie lange Yonges „Book of Golden Deeds“ neu aufgelegt wurde, wur-

³² Wood, *Every Boy’s Book* (Anm. 10), S. 180. Vgl. John MacKenzie: *The Iconography of the Exemplary Life. The Case of David Livingstone*, in: Geoffrey Cubitt / Allen Warren. (Hrsg.): *Heroic Reputations and Exemplary Lives*, Manchester 2000, S. 84–104.

³³ Vgl. zum Aufkommen dieses Soldatenbildes nach dem Krimkrieg MacKenzie in der Einleitung zu „*Popular Imperialism and the Military*“ (Anm. 11), S. 1–24.

³⁴ Vgl. John Price: *Everyday Heroism. Victorian Constructions of the Heroic Civilian*, London [u.a.] 2014. Price diskutiert unter anderem die 1866 erstmals für Lebensrettung verliehene Albert Medal und das Londoner Watts Memorial to Heroic Self-Sacrifice.

³⁵ Das Victoria Cross wurde 1856 im Kontext des Krimkrieges eingeführt. Vgl. Melvin Charles Smith: *Awarded for Valour. A History of the Victoria Cross and the Evolution of British Heroism*, Basingstoke 2008.

de bereits genannt, und 1906 war ein anderes Heldenbuch für ‚jedes‘ Kind erschienen, das von dem amerikanischen Schriftsteller Hamilton Wright Mabie herausgegeben, aber auch in Großbritannien verlegt wurde: „Heroes Every Child Should Know: Tales for Young People of the World’s Heroes in All Ages“. Es trifft eine andere Auswahl von Helden als Wood: Abraham Lincoln, Herkules, David, den heiligen Georg, König Artus, Robin Hood, Wilhelm Tell und Robert Bruce, einen frühen Kämpfer für schottische Unabhängigkeit. Aber Mabies Vorwort, das die Notwendigkeit des Heroischen für alle Gesellschaften hervorhebt, könnte auch Eric Woods Buch vorangestellt werden. Hier wird der Held, ganz bodenständig, in eine Reihe gestellt mit Akteuren, die für elementare Bedürfnisse des alltäglichen Daseins sorgen: Ernährung und Behausung, Handel, Sicherheit und körperliches Wohlergehen:

„The hero is just as necessary as the farmer, the sailor, the carpenter and the doctor; society could not get on without him. There have been a great many different kinds of heroes, for in every age and among every people the hero has stood for the qualities that were most admired and sought after by the bravest and the best; and all ages and peoples have imagined or produced heroes as inevitably as they have made ploughs for turning the soil or ships for getting through the water or weapons with which to fight their enemies. To be some kind of a hero has been the ambition of spirited boys from the beginning of history; and if you want to know what the men and women of a country care for most, you must study their heroes.“³⁶

In diesem Sinne eines für die Gesellschaft notwendigen und selbstverständlichen Heldentums bestimmte Mabie den Zweck seines Buches ausdrücklich darin, die junge Generation für das Heroische zu disponieren: „this book is put forth in the faith that it will not only pass on the fame of the heroes of the past but help make heroes in the present“.³⁷

Mancher Soldat, der sich 1914 freiwillig für den Dienst im Ersten Weltkrieg meldete, mag durch dieses und ähnliche Geschenkbücher für die Bereitschaft zum heroischen Handeln ausgerichtet worden sein. Zumindest schließt sich ein britisches Schulbuch des Jahres 1917, das den aktuellen Krieg als ‚Abenteuer‘ echter Helden präsentierte, nahtlos an ihren Diskurs an: „Many brave deeds were also done in that great struggle by men who had no idea that they were heroes. They just did their duty as it came along without any thought of honour or fame. They were like Jack Cornwell, the boy hero of the Battle of Jutland. They were ‚just carrying on.“³⁸ Jack Cornwell war ein Junge aus der Arbeiterschaft, der 1915 mit falscher Altersangabe zur Marine ging. Seinen Posten an der Kanone eines Kriegs-

³⁶ Hamilton Wright Mabie: Introduction, in: Hamilton Wright Mabie (Hrsg.): *Heroes Every Child Should Know. Tales for Young People of the World’s Heroes in All Ages*, London 1906, S. xi–xviii, hier S. xi.

³⁷ Ebd., S. xviii.

³⁸ Richard Wilson: *The Post of Honour. Stories of Daring Deeds Done by Men of the British Empire in the Great War*, London/Toronto 1917, S. 9.

schiffes hielt er trotz tödlicher Verletzungen. Ihm wurde postum das Viktoriakreuz verliehen. ‚Boy‘ Cornwell wird bis heute in Großbritannien erinnert.³⁹

Heute werden andere Kriege geführt als 1914 oder 1917 und Heldenbücher des besprochenen Typs sind nicht mehr im Angebot der großen Verlage für junge Leser. Ihre Tradition ist aber nicht gänzlich abgerissen. Zumindest bei Verlagen, die auf Militaria spezialisiert sind, findet man noch neue Sammlungen von Heldenerzählungen wie Mark Feltons „21st Century Courage: Stirring Stories of Modern British Heroes“. Hier wird nicht nur dem Heldentum britischer Soldaten Tribut gezollt, sondern auch Lebensrettern, Polizisten und anderen nicht-militärischen Personen, die Courage bewiesen haben:

„Bravery has not become devalued, no matter how hard health and safety legislation and the ‚nanny state‘ has tried to devalue the concept, and people will still perform what they see as their human duty to help save the lives of others. It is something instinctual and something that spans generations.“⁴⁰

Auch Kinder werden in Großbritannien noch immer an Helden und heroische Werte herangeführt. Die „Lord Ashcroft Gallery: Extraordinary Heroes“ ist eine Sammlung im Londoner Imperial War Museum.⁴¹ Sie stellt Victoria Crosses und ihr ziviles Pendant, das George Cross aus und präsentiert dazu die Geschichten ausgewählter Träger dieser Auszeichnungen bis in die jüngste Gegenwart. Bemerkenswert ist das Erziehungsprogramm für die Galerie: Kinder erhalten ein Blatt, auf dem sie einige der Helden sammeln und für sie einen Orden abstempeln. Am Ende dürfen sie dieses Objekt und die auf ihm mit Heldentum assoziierten Werte (Tapferkeit, Führungsqualität, Opferbereitschaft und Durchhaltevermögen) als ‚Gabe‘ mit nach Hause nehmen.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 2, 4: Barbara Korte.

Abb. 3: Tindle Newspaper Ltd.

³⁹ Es gibt einen Eintrag in Wikipedia und Webseiten für Schulen wie <http://www.bbc.co.uk/schools/0/ww1/25356042>, 3. August 2015.

⁴⁰ Mark Felton: 21st Century Courage: Stirring Stories of Modern British Heroes, Barnsley 2010, S. ix.

⁴¹ Eine Einführung zu dieser Galerie gibt Nigel Steel: An Introduction to The Lord Ashcroft Gallery: Extraordinary Heroes, IWM London Press Release, 5. November 2011, http://www.iwm.org.uk/sites/default/files/public-document/The_Lord_Ashcroft_Gallery.pdf, 3. August 2015.



Abb. 1: Lesezeichen von Rowena Souvenirs: Zinn, 9,3 × 2,7 cm.

Von Admirälen und Lesezeichen

Admiral Lord Nelson in der britischen Souvenirkultur

Ulrike Zimmermann

Unter den zahlreichen berühmten Köpfen der britischen Geschichte ist Horatio Nelson (1758–1805) einer der berühmtesten und erfreut sich noch immer großer Bekanntheit. Vom Pflichtgefühl des britischen Seehelden, seinen Siegen und Erfolgen und seinem Tod in der Schlacht von Trafalgar am 21. Oktober 1805 geht bis heute eine Faszination aus, die vielfältige Ausdrucksweisen findet. Der Reiz seiner Person besteht unter anderem in der Vereinigung von moralischem und militärischem Heldentum; sein bewegtes Leben hat die Phantasie von Generationen beschäftigt und zur Bewunderung inspiriert. In einer Fernsehsendung der BBC, „100 Greatest Britons“ (2002), in der das Publikum über seine Favoriten aus der britischen Geschichte abstimmen konnte, landete Admiral Lord Nelson auf Platz neun (hinter Königin Elisabeth I. und John Lennon und vor dem Feldherrn und Lordprotektor Oliver Cromwell).¹ Er ist auf den Britischen Inseln eine jener ubiquitären historischen Figuren, die jedes Kind kennt. Eine der bekanntesten touristischen Sehenswürdigkeiten Londons, Nelson's Column, die seit 1843 den Trafalgar Square beherrscht, erinnert augenfällig an den Status des Seehelden und an seine letzte Schlacht.

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit Nelson, seinem Heroismus und seiner Position in der britischen Erinnerungskultur. Im Folgenden wird es um die damit verbundenen Artefakte gehen, zumeist Souvenirs, und ihre Rolle in dem HelDENkult um Nelson. Der Ausgangsgegenstand für diese Betrachtungen ist ein Lesezeichen (Abb. 1). Es handelt sich hierbei um einen zweidimensionalen Gegenstand aus Zinn. Die Silhouette und die eingeritzten schwarzen Konturen evozieren mit einfachsten Mitteln Admiral Lord Nelson, obwohl die dargestellte Figur recht generisch ist: Die Uniform und die Art, wie die Figur dasteht, gehören zur britischen Marine des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Doch statt des rechten Arms ist nur ein leerer Ärmel zu sehen, denn Nelson verlor seinen rechten Arm in der Schlacht von Santa Cruz auf Teneriffa. Die Verpackung, in der das Lesezeichen verkauft wird – durchsichtige Folie mit einem Pappetikett – verschafft Sicherheit über den Dargestellten: Beschriftet ist das Etikett, das die Folie zusammenhält, mit „HMS Victory“, Nelsons Flaggschiff in der Schlacht von Trafalgar, und auf der Rückseite wird der Gegenstand eindeutig benannt: „Lord Nelson Bookmark“. Zu einem Preis von 1,99£ ist das Lesezeichen ein erschwingliches Souvenir. Es stammt aus dem Museumsshop des Historic Dockyard von

¹ BBC News World Edition, Ten Greatest Britons Chosen, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2341661.stm>, 25. März 2015.

Portsmouth, einer Hafenstadt in der Grafschaft Hampshire. An diesem historischen Ort, zu dem nicht nur ein Dock, sondern auch Museen und eine Reihe von Ausstellungsräumen gehören, liegen bedeutsame Schiffe der britischen Geschichte, von der „Mary Rose“ aus der Zeit Heinrichs des VIII. (die derzeit noch aufwendig restauriert wird, aber schon ihr eigenes Museum hat und als *work in progress* besichtigt werden kann) über Nelsons „Victory“ bis hin zur „Warrior“, dem ersten britischen Kriegsschiff mit stählernem Rumpf von 1860. Noch heute ist Portsmouth ein wichtiger Marinehafen (der größte der Royal Navy). Ein Besuch dort erweckt fast unweigerlich den Eindruck eines Kontinuums der britischen Seefahrtsgeschichte, da die historischen Schiffe in unmittelbarer Nähe zu modernsten britischen Kriegsschiffen liegen. Eine zeitliche Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart schafft auch das Nelson-Lesezeichen.

Das Nelson-Lesezeichen wurde von Rowena Souvenirs hergestellt, einer Firma, die sich in England befindet und auch dort produziert. Sie ging aus der regionalen Tradition der Silberschmiede in Bristol hervor. Rowena Souvenirs ist auf historische Souvenirs spezialisiert; das Warenangebot, das am besten als Souvenirs mit kulturellem Mehrwert beschrieben werden kann, basiert auf Themen aus der britischen Geschichte und ist im Online-Katalog chronologisch sortiert. Rowena Souvenirs arbeitet zudem mit unterschiedlichen historischen Stätten zusammen und entwickelt mit diesen Souvenirangebote für die jeweiligen Museumshops.² Das Nelson-Lesezeichen ist symptomatisch für verschiedene Dimensionen des Heroischen, die im Folgenden näher betrachtet werden. Sie rufen ein Spannungsfeld auf zwischen heroischer Größe und einer betont kleinen Alltäglichkeit. Das Souvenir von Portsmouth ist unscheinbar, günstig zu haben, unauffällig, ästhetisch vielleicht ein wenig zweifelhaft – und es ist vor allem ein Massenprodukt von praktischem Nutzen. Es ist in keiner Weise künstlerisch beeindruckend, und strenggenommen hat ein Lesezeichen *per se* mit allem, wofür Nelson auf den ersten Blick steht, ohnehin wenig zu tun. Es ist dennoch bezeichnend, dass die Gestalt Admiral Lord Nelsons mehr als zweihundert Jahre nach seinem Tod Objekte wie dieses Lesezeichen hervorbringt.

Der Mann hinter dem Lesezeichen – und seine Taten

Nelson war ein Seeheld und Militärführer, der nicht zuletzt durch eigenen unermüdlichen geistigen und körperlichen Einsatz die britische Politik in Kriegshandlungen mitbestimmte und der Royal Navy über Jahre seinen Stempel aufdrückte.³

² Rowena Souvenirs, Historical Souvenirs and Collectables, <http://www.rowenasouvenirs.co.uk>, 25. März 2015. Neben hamlosen Lesezeichen kann man zum Beispiel in der Katalogsektion „Jail / Prison / Police“ Miniaturnachbildungen von Galgen aus Zinn erstehen.

³ Der Buchmarkt um Admiral Nelson ist gigantisch, und es gab einen neuerlichen Boom um das 200. Jubiläum von Trafalgar, daher exemplarisch der Verweis auf die Biographien von Andrew Lambert: *Nelson. Britannia's God of War*, London 2004; Edgar Vincent: *Nelson*.



Abb. 2: Lesezeichen in Gebrauch (wie Abb. 1).

Horatio Nelson wurde 1758 in Burnham Thorpe in der Grafschaft Norfolk geboren und begann seine Karriere zur See, wie zu der Zeit üblich, im Alter von zwölf Jahren. Er war recht schnell erfolgreich, wegen seines Mutes und wohl auch, weil er intelligent und ein guter Taktiker war. Nach dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, in dem er in zwei Seeschlachten kämpfte, lebte er allerdings, wie so viele Marineoffiziere, fünf Jahre lang an Land auf Halbsold, bis er in den Koalitionskriegen zwischen Frankreich und dessen europäischen Rivalen ab 1792 wieder zum Einsatz kam.

Aufsehen erregte Nelson erstmals in der Schlacht bei Kap St. Vincent gegen die Spanier im Jahr 1797. Aufgrund eines Bündnisvertrags mit Frankreich hatte Spanien Großbritannien den Krieg erklärt, und im Februar 1797 traf die britische Mittelmeerflotte auf die Spanier, die zahlenmäßig weit überlegen, aber noch nicht angriffsbereit waren, und die noch nicht über Unterstützung durch französische Schiffe verfügten. Die größere Gruppe der spanischen Schiffe wandte sich zur Flucht und Admiral John Jervis befahl seiner Flotte, zu wenden und die Spanier zu verfolgen. Nelson, damals noch als Kommodore, befand sich mit seinem

Love & Fame, New Haven, CO/London 2003; Roger Knight: *The Pursuit of Victory. The Life and Achievement of Horatio Nelson*, London 2005, sowie auf die etwas ältere Biographie von Christopher Hibbert, *Nelson. A Personal History*, London 1994. Erwähnt sei auch der reich bebilderte Band von Mark Adkin (illustriert von Clive Farmer), der Nelsons Biographie mit Militärgeschichte verbindet, Mark Adkin: *The Trafalgar Companion. A Guide to History's Most Famous Sea Battle and the Life of Admiral Lord Nelson*, London 2005.

Schiff hinten in der Schlachtlinie und nahm den direkteren Weg zu den Spaniern: Er wendete nicht nur, sondern fuhr quer durch die eigene Linie und war dadurch am schnellsten bei den feindlichen Kriegsschiffen.⁴

Streng genommen widersetzte sich Nelson hier einem Befehl; er tat dies jedoch aus guten Gründen, erwies sich als kreativ, schnell denkend und tatkräftig. Letztlich endete seine Aktion mit einem spektakulären Erfolg. Nelsons Schiff wurde schwer beschädigt, dennoch gelang es ihm, zwei spanische Schiffe, die nebeneinander lagen, direkt nacheinander einzunehmen, indem er mit seiner Mannschaft von dem einen aus direkt das andere enterte. Dieses *double boarding* und die Mischung aus Mut und Glück, die Nelsons Aktionen kennzeichnete, beeindruckte die Zeitgenossen stark. In London verbreiteten sich rasch gedruckte Berichte.

1797 sollte jedoch auch das Jahr von Nelsons größtem Fehlschlag werden, als ihm der Angriff auf Santa Cruz (Teneriffa) im ersten Koalitionskrieg misslang. Geplant waren eine amphibische Landung und die Zerstörung des Forts sowie die Einnahme der im Hafen liegenden spanischen Handelsschiffe. Es gelang den Briten jedoch nicht, die Spanier zu überrennen. Nelson wurde noch im Landungsboot so schwer am rechten Arm verletzt, dass dieser amputiert werden musste. Auf einer der bekanntesten Darstellungen dieser Episode, einem Ölgemälde von Richard Westall, fällt auf, dass Nelson sein Schwert schon in der linken Hand hält;⁵ tatsächlich rettete er direkt nach seiner Verwundung auf dem Landungsboot sein Schwert, das er von seinem Onkel erhalten hatte und das seit seiner Jugend eine Art Talisman für ihn war. Es gibt unterschiedliche Berichte über diese Episode, doch stellen alle Admiral Nelsons außergewöhnliche Tapferkeit heraus. Er weigerte sich, zur Behandlung auf das nächstliegende Kriegsschiff gebracht zu werden, weil dort die Frau eines Kapitäns an Bord war, von dem er noch keine Nachricht aus den Kampfhandlungen hatte. Stattdessen ließ er sich im Landungsboot zu seinem Schiff, der „HMS Theseus“, zurückrudern.⁶

Es wird berichtet, dass Admiral Nelson sich nicht an Bord tragen ließ, sondern mithilfe seines verbliebenen Arms auf dem üblichen Weg über die Leitern auf die „Theseus“ kletterte.⁷ Eine Stunde nach der Amputation war Nelson wieder im Einsatz und schrieb mit der linken Hand einen Brief an die Spanier, um sie zur Kapitulation aufzufordern. Dieser Brief wurde allerdings nie abgeschickt; die „Theseus“ geriet unter Beschuss und musste sich zurückziehen, der Angriff wurde zurückgeschlagen.

⁴ Die Zeichnung der Schlachtordnung, wie sie unter anderem in Andrew Lamberts Nelson-Biographie abgedruckt ist, informiert nicht nur über die Position der einzelnen spanischen und britischen Schiffe, sondern visualisiert auch nachdrücklich ein Ausbrechen aus der metaphorischen wie physischen Ordnung, Lambert: Nelson. *Britannia's God of War* (Anm. 3), S. 88.

⁵ Die Darstellung findet sich zum Beispiel ebd.

⁶ Unter den zahlreichen Heldenennamen, die Kriegsschiffe tragen, ist „Theseus“, der griechische Heros, der den Minotaurus tötete, vielleicht ein besonders sprechender.

⁷ Lambert: Nelson. *Britannia's God of War* (Anm. 3), S. 98.

Nelson kehrte deprimiert und noch an seiner Wunde leidend nach Großbritannien zurück, doch der Fehlschlag auf Teneriffa schadete seiner Karriere keineswegs. In seinen Erklärungen übernahm er die Verantwortung für das Scheitern des Angriffs und lobte gleichzeitig die Tapferkeit seiner Mitkämpfer. Die Öffentlichkeit honorierte dies. In der Zeit der Rekonvaleszenz an Land lernte Nelson mit seiner Verletzung umzugehen: Er lernte, mit der linken Hand zu schreiben, und passte seine Kleidung und seine Ausrüstung der neuen Situation an. Andrew Lambert merkt dazu in seiner Nelson-Biographie an:

„Wounds were tokens of glory and honour, not defects to be hidden. He never tried to hide his empty sleeve, pinning it across his chest, frequently joking about his loss and naming the stump his ‚fin‘. The missing arm even featured at his investiture into the Order of the Bath, at St James's Palace on 27 September. When the King thoughtlessly blurted out that he had lost his arm, Nelson quickly introduced Edward Berry as his ‚right hand‘.“⁸

Der fehlende Arm wurde zum Erkennungszeichen des Admirals. Die Entwicklung, die Nelson innerhalb recht kurzer Zeit durchlief, lässt sich an den Porträts von Lemuel Abbott ablesen: Das Porträt, das er 1797 von Nelson malte, zeigt das Bild eines verhärmten und leidenden Mannes, der zu dieser Zeit vor Schmerzen nicht schlafen konnte und Opium konsumieren musste.⁹ Drei Jahre später, vom gleichen Maler dargestellt, ist Nelson in guter Form und um eine Vielzahl von Ehrungen reicher.¹⁰ Unter anderem trägt er inzwischen den Titel „Baron of the Nile“, nachdem die Briten 1798 unter seiner Führung in der Seeschlacht bei Abukir¹¹ abermals die französische Flotte erfolgreich geschlagen hatten.

Nelson-Verehrung und Nelson-Industrie

Die Nil-Kampagne verfestigte endgültig Nelsons Status als national bewundelter und gefeierter Seeheld. Nach Abukir war er eine Person des öffentlichen Lebens und hatte eine große Verehrergemeinde. Nelson wurde Berater von Ministern und nicht zuletzt ein gefragter Gast in der besseren Gesellschaft. Die Marinesoldaten, die unter seinem Kommando kämpften und die den Admiral in der Regel – wenn überhaupt – nur von weitem zu Gesicht bekamen, bewunderten ihn ebenso wie breite Schichten der Zivilbevölkerung. Die Verehrung seiner Person fand vielfältige Ausdrucksweisen. So wurden, nachdem der Sieg Nelsons am Nil bekannt ge-

⁸ Lambert: Nelson. Britannia's God of War (Anm. 3), S. 102. Edward Berry hatte bereits mit Nelson in der Schlacht von St. Vincent gekämpft und wurde später in der Seeschlacht bei Abukir Kommandant von Nelsons Flaggschiff.

⁹ Ebd., S. 102 analysiert den Eindruck des Gemäldes.

¹⁰ Vgl. etwa die Abbildung des Porträts von 1799 in Andrew Lambert: Nelson and Naval Warfare, in: Quintin Colville / James Davey (Hrsg.): Nelson, Navy & Nation. The Royal Navy and the British People 1688–1815 (Maritime History) (Ausstellungskatalog Greenwich), Greenwich 2013, S. 152–169, hier S. 153.

¹¹ Englisch: *Battle of the Nile*.

worden war, eine Vielzahl von Artefakten produziert, die diesen Sieg kommemorierten, die Erinnerung an Nelsons Großtaten und das Wissen über die Seeschlacht verbreiteten und im öffentlichen Bewusstsein hielten. Berichte, Karikaturen und Gedichte wurden publiziert, und vor allem gab es ägyptisch wie nautisch inspiriertes Porzellan, Emaillearbeiten, Fächer und andere teils dekorative, teils nützliche Produkte. Die Anfänge der Massenproduktion und eines Massenmarktes im Großbritannien an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert spielen hier eine entscheidende Rolle. Hervorzuheben sind vor allem die günstig zu produzierenden Keramikwaren, wie Marianne Czisnik feststellt: „The news of Nelson’s victory at the Nile was met by an industry ready to mass produce commemorative pottery.“¹² Dabei konnten die Hersteller von Keramik mit einer Unmenge von Motiven jeden Konsumentengeschmack bedienen.

„Potters decorated their ceramics with a variety of motifs to celebrate Nelson and his achievements. Their repertoire can be grouped into the following categories, which were often combined on ceramic pieces: portraits, ships or a battle-scene, a battle plan, trophies (for instance, flags, cannons or swords), symbolic items (such as laurels for victory or, more specifically, crocodiles for the Battle of the Nile) and Nelson’s coat of arms. This imagery was sometimes supported by mottoes such as ‚Admiral Nelson for ever‘ or by short pieces of verse.“¹³

Nelsons Karriere wurde also bereits zu Lebzeiten von einer Unmenge an Artefakten begleitet. Ein Nelson-Lesezeichen, das man im frühen 21. Jahrhundert in Portsmouth kaufen kann, ist daher Teil einer langen Tradition.

Neben seinen militärischen Heldentaten zur See ist Nelsons Beziehung zu Emma Hamilton, der Frau des britischen Botschafters in Neapel, erwähnenswert, die von 1798 bis zu seinem Tod währte. Sie waren ein glamouröses Paar, doch in Großbritannien, wo auch Nelsons Frau lebte und auf ihn wartete, wurde die Beziehung nicht überall gern gesehen. Sir William Hamilton, der mehr als 30 Jahre älter war als Emma und sie ursprünglich als abgelegte Geliebte seines Neffen übernommen hatte, schien gegen die Beziehung keine größeren Einwände gehabt zu haben und blieb Zeit seines Lebens mit Nelson befreundet. Zum Jahreswechsel 1800/01 trennte sich Nelson *de facto* von seiner Frau. Während die Populärkultur bis in unsere Tage aus der Beziehung zu Emma Hamilton eine große Romanze macht, sind Biographen Nelsons darin eher zögerlich. So stellt Lambert lapidar fest:

¹² Marianne Czisnik: Nelson, Navy, and National Identity, in: Quintin Colville / James Davey (Hrsg.): Nelson, Navy & Nation. The Royal Navy & the British People 1688–1815 (Maritime History) (Ausstellungskatalog Greenwich), Greenwich 2013, S. 188–207, hier S. 189.

¹³ Ebd., S. 190–191. Simon Morgan: Material Culture and the Politics of Personality in Early Victorian England, in: Journal of Victorian Culture 17, Heft 2, 2012, S. 127–146, weist darauf hin, dass *commemorative pottery* – ins Deutsche vielleicht am ehesten mit ‚Gedenkeramik‘ übersetzbar – schon seit dem 17. Jahrhundert in Haushalten nachgewiesen werden kann (S. 132). Seine Beispiele stammen zumeist aus der Mitte des 19. Jahrhunderts; seine Betrachtungen über den Zusammenhang zwischen massenproduzierten Keramikwaren, Gedenkkultur und politischer Willensbildung sind im vorliegenden Kontext dennoch von Interesse.

„[I]t is a mistake to expect heroes to be heroic in every aspect of their existence. [...] In truth, [Nelson's] private life was small, short and trifling – worthy of note only because he did not trouble to abide by convention, and used his celebrity to escape the consequences of a foolish and immature decision [seine Heirat, UZ] fifteen years earlier.“¹⁴

Nun geht aber von der Weigerung, sich Konventionen zu beugen, durchaus eine Faszination aus, die zum Status Nelsons wohl eher beigetragen haben dürfte – auch wenn gerade die Viktorianer in den letzten beiden Dritteln des 19. Jahrhunderts diesem Teil von Nelsons Biographie sehr kritisch gegenüberstanden.

Unbestritten bleibt, dass sich mit Nelson und Emma Hamilton zwei starke Persönlichkeiten gefunden hatten, die beide gesellschaftliche Aufsteiger waren. Während die viktorianische Zeit Anstoß am Ehebruch des Seehelden nahm, wurde die illegitime Beziehung besonders im 20. Jahrhundert häufig als Ausdruck einer weiteren Facette der Heldenhaftigkeit Nelsons gelesen: Der Admiral konnte nicht nur Schlachten gewinnen, sondern auch eine schöne Frau erobern, was ihm zusätzlichen Glanz verlieh. Wer sich dieser Interpretation nicht anschloss und die moralische Fragwürdigkeit des Ehebruchs im Blick behielt, akzeptierte Nelson trotzdem als Helden – als Helden mit Fehlern, was ihn möglicherweise noch interessanter machte.

Heldentod und Apotheose

Nelson war eine Berühmtheit, gefeiert und beneidet, als er mit seiner Flotte in der Schlacht von Trafalgar im Dritten Koalitionskrieg am 21. Oktober 1805 gegen die Franzosen kämpfte und dabei den Tod fand. Das Flaggensignal „England Expects That Every Man Will Do His Duty“, das er von seinem Flaggschiff „HMS Victory“ vor der Schlacht, nur wenige Stunden vor seinem Tod, an seine Flotte übermitteln ließ, ist in den Schatz der nationalen Redewendungen Großbritanniens eingegangen.¹⁵ Am Ende dieser Schlacht schloss sich ein Kreis. „Thank God I have done my duty“ war einer der letzten Sätze, die der sterbende Nelson unter Deck der „Victory“ sprach.

Der Heldentod in der Schlacht verlieh Nelson endgültig ikonischen Status in der britischen Geschichte. Auf dem Quarterdeck der „Victory“ wurde er von ei-

¹⁴ Lambert: Nelson. Britannia's God of War (Anm. 3), S. 183. Susan Sontags „The Volcano Lover“ (1992) befasst sich mit den Protagonisten dieses Beziehungsdreiecks. In diesem Roman wird Nelson durchgängig als „the hero“ titulierte.

¹⁵ Das monumentale Ölgemälde „The Battle of Trafalgar“ (261,5 × 368,5 cm, 1822–24, National Maritime Museum, Greenwich) von J. M. W. Turner zeigt das letzte Wort „duty“ flaggt an Nelsons Schiff. Da Turner ein großer Verehrer Nelsons war, hatte er für dieses Gemälde ungewöhnlich viele Recherchen durchgeführt. Dennoch wurde es wegen Anachronismen von Zeitgenossen heftig kritisiert. Turner stellt die Schlacht von Trafalgar nicht historisch korrekt dar, sondern bringt bedeutsame Momente zusammen, vgl. die entsprechende Beschreibungsseite des National Maritime Museum unter National Maritime Museum, Royal Museums Greenwich, Fine Art Collection: The Battle of Trafalgar, 21st October 1805, <http://collections.rmg.co.uk/collections/objects/12057.html>, 25. März 2015.

nem französischen Scharfschützen der „Redoubtable“ in Schulter und Wirbelsäule getroffen; er starb später unter Deck, nachdem er noch die Nachricht von seinem Sieg erhalten hatte.¹⁶ Die „Victory“ schaffte es – mit Nelsons Leichnam an Bord – zu Reparaturen nach Gibraltar und dann zurück nach Großbritannien. Nelsons Tod wurde als enormer nationaler Verlust betrachtet, der ein schweres Gegengewicht zum Sieg in Trafalgar war. Am 9. Januar 1806 fand das Staatsbegräbnis für den Admiral in der St. Paul's Cathedral statt. Der Trauerzug, der von Greenwich aus zunächst zu Wasser, dann zu Lande in die Stadt führte, war ein gigantisches öffentliches Ereignis, das die Massen auf die Straßen zog. Ein Augenzeuge berichtet, dass sogar die Bettler im Rahmen ihrer bescheidenen Möglichkeiten Trauerflor trugen.¹⁷

Nach Trafalgar begann ein öffentlicher Trauerprozess, der bereits auf den späteren viktorianischen Kult des Trauerns hinweist. Er fällt zusammen mit einem ersten Höhepunkt der Massenproduktion von Erinnerungsstücken. Dies betraf den Markt für Druckerzeugnisse ebenso wie die Herstellung von Artefakten: „The funeral prompted a boom in the printing business.“¹⁸ Dies war auf die Produktion von Trauerkarten, den Druck von Zeichnungen mit Szenen des Begräbnisses und Zeitungsberichten sowie auf spezielle Publikationen zurückzuführen, die ausschließlich über die Trauerfeierlichkeiten berichteten. Waren bereits zu Nelsons Lebzeiten seine Erfolge mit Druckschriften und Artefakten gefeiert worden, so war das Staatsbegräbnis der Kulminationspunkt dieser Praxis. Dabei griffen die Darstellungen auf Elemente zurück, die schon zu Nelsons Lebzeiten ikonisch geworden waren, etwa für die Produktion keramischer Gedenkartikel. „The most common portraits of Nelson were transfer-printed ceramic items [...]. Nelson is recognisable by the empty sleeve, his decorations and his white hair.“¹⁹ Es wurde eine enorme Bandbreite von Gegenständen hergestellt, und die Häufung der Objekte machte das Heldengedenken nachhaltig und allgegenwärtig. „Medallions of different sizes, medals, glasses, bottles, wax pictures, patch-boxes, fans and even handkerchiefs bore his [Nelson's] portrait.“²⁰ Wie im Fall des modernen Lesezeichens scheint sich das Interesse an historischen Ereignissen hier im Kleinen auszudrücken. Der Boom von Nelson-Souvenirs hörte bis zum Ende der Napoleonischen Kriege 1815 nicht auf.

¹⁶ Die Stelle, an der Admiral Lord Nelson fiel, ist auf der „Victory“ durch eine Plakette markiert und stets von Besuchern und Besucherinnen umringt.

¹⁷ Zitiert in Czisnik: Nelson, Navy and National Identity (Anm. 12), S. 199. Für eine ausführliche Darstellung des Begräbnisses siehe ebd., S. 195–203. Eine ausführliche Analyse der öffentlichen Trauer und auch ihrer zeitgenössischen Kritik liefert Colin White: ‘His dirge our groans – his monument our praise’: Official and Popular Commemoration of Nelson in 1805–06, in: Holger Hock (Hrsg.): History, Commemoration, and National Preoccupation: Trafalgar 1805–2005 (Occasional Paper / British Academy; 8), Oxford/New York 2007, S. 23–48.

¹⁸ Czisnik: Nelson, Navy and National Identity (Anm. 12), S. 203.

¹⁹ Ebd., S. 206.

²⁰ Ebd., S. 207.

Die Uniform, die Nelson trug, als er tödlich getroffen wurde, der *Trafalgar Coat*, befindet sich im National Maritime Museum in Greenwich. Zunächst war sie im Besitz von Emma Hamilton, wurde von ihr jedoch zum Begleichen von Schulden kurz vor ihrem Tod weitergegeben und schließlich 1845 von Prince Albert gekauft und dem Greenwich Hospital gestiftet. Quintin Colville und James Davey merken zu der Uniform an, dass sie eines derjenigen Artefakte ist, die im National Maritime Museum die meisten Emotionen auslösen.²¹ Die Nähe zum Körper des Helden und die noch erkennbaren Blutflecken machen sie zu einer Art Reliquie. Besonders von hinten ist in der Schulterpartie das Loch der Kugel sichtbar. Es ist eine Alltagsuniform, auf der Nelsons Orden nur als Imitate aufgestickt sind. Dies widerspricht Berichten, nach denen er aus Eitelkeit alle seine Orden getragen habe und dadurch zum leichten Ziel für einen Scharfschützen werden konnte, der im Pulverdampf ohnehin nur eingeschränkte Sicht gehabt haben dürfte. Die Uniform ist das zentrale Ausstellungsstück einer Dauerausstellung mit dem bezeichnenden Titel „Nelson, Navy, Nation“, die am 21. Oktober 2013, also am *Trafalgar Day*, eröffnet wurde. Sie beleuchtet Nelsons Rolle in der Geschichte Großbritanniens als Seefahrernation und würdigt ihn als Stifter nationaler Identität, zeigt ihn gleichzeitig aber auch als Teil der komplexen Institution der Marine, die für Großbritanniens Vormachtstellung über Jahrhunderte eine zentrale Rolle spielte.

Heldengedenken über Souvenirs

Zu allen Zeiten hat man großen Helden große Denkmäler errichtet. Neben den öffentlichen Monumenten existiert jedoch auch das kleine Souvenir, das eine besondere Rolle in der Gedenkkultur spielt: Es ist ein privater Gegenstand, der in die Lebenswirklichkeit eines Verehrers eingebunden ist. Ursprünglich haben Souvenirs eine enge Verbindung mit Reisen und seit dem 19. Jahrhundert mit Tourismus. Bei einem Blick in ein etymologisches Wörterbuch des Deutschen findet sich unter dem Eintrag „Souvenir“ die Erklärung „Erinnerungsstück, als kleines Geschenk mitgebrachtes Andenken“. Das französische Äquivalent bedeutet ein Erinnerungsgeschenk und wurde im 18. Jahrhundert ins Deutsche übernommen. Noch interessanter scheint es hier, weiter zurückzugehen zum lateinischen „subvenire“, das „(von unten) herankommen, zu Hilfe kommen, in die Gedanken kommen“ bedeutet.²²

Reisende bringen Souvenirs mit, um sich die Erinnerung an Erlebtes zu bewahren. Damit stehen, wie Swanson und Timothy anmerken, Souvenirs metonymisch

²¹ Quintin Colville / James Davey: Undress Coat (1795–1812 pattern) and Waistcoat Worn by Vice-Admiral Lord Nelson at the Battle of Trafalgar in 1805, in: Quintin Colville / James Davey (Hrsg.): Nelson, Navy & Nation. The Royal Navy and the British People 1688–1815 (Maritime History) (Ausstellungskatalog Greenwich), Greenwich 2013, S. 14–15.

²² Wolfgang Pfeifer: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, München 1995, S. 1312.

für Orte oder Ereignisse und sind daher aufgeladen mit Bedeutung²³ – einer Bedeutung, die man in Gestalt eines Souvenirs mitnehmen, sogar permanent mit sich herumtragen kann. Swanson und Timothy unterscheiden verschiedene Souvenirgruppen, etwa die, die eine Beziehung zwischen dem Souvenir, einem Ort und dem Besitzer des Souvenirs ausdrücken („Object – place – person – relationship“).²⁴ Im Fall von Admiral Lord Nelson verweisen die Erinnerungsstücke nicht notwendigerweise auf Reisen, sondern verbinden sich vor allem mit Teilhabe: mit der Erinnerung und dem Mitleben und Mit-Erleben von historisch als bedeutsam erachteten Ereignissen. Über ein Objekt, das in die eigene Lebenswirklichkeit integriert werden kann, ist stellvertretende Teilhabe an Ereignissen, wichtigen Orten und auch den Taten eines Helden möglich. Ein Souvenir enthält nach Oesterle das Versprechen, „eine bislang im Rest-Fragment nur angedeutete Geschichte ganz zu erzählen, wiederzubeleben, wiederzuinszenieren.“²⁵ Wer sich im frühen 19. Jahrhundert Trafalgar-Souvenirs kaufte, war nicht notwendigerweise selbst dabei gewesen, hatte aber möglicherweise Verwandte oder Freunde in der Navy. Mit dem Kauf eines Artefakts hatte er oder sie Anteil am historischen Ereignis und an den heroischen Taten, die damit verbunden waren.

Souvenirs sind häufig Allerwelts-Massenware, käuflich zu erwerben und damit erreichbar für jeden. Swanson und Timothy weisen darauf hin, dass Souvenirs oft widersprüchlichen Bewertungen unterliegen, die möglicherweise den Blick auf ihre Bedeutung verstellen: „Scholars concurrently describe souvenirs in a positive light (more often when they are reminders) or criticism (usually when they are sellable commodities).“²⁶ Die metonymische Beziehung zwischen dem Objekt und einer Reise, einem Ereignis oder einer Person kann bis ins Unkenntliche verzerrt werden und ist in hohem Maße individualisiert, doch das Prinzip der Teilhabe bleibt erhalten.

Für den vorliegenden Fall ist die offene Verbindung wichtig, die Swanson und Timothy mit „prop, evidence, memory, substitute“ bezeichnen:²⁷ „The souvenir first takes on the role of a prop. It then becomes evidence, then memory, and eventually it might become a substitute for some aspects of travel.“²⁸ Hier geht das Souvenir durch einen Prozess von der konkreten Erinnerungsstütze (*prop* als

²³ Kristen K. Swanson / Dallen J. Timothy: Souvenirs. Icons of Meaning, Commercialization and Commoditization, in: *Tourism Management* 33, Heft 3, 2012, S. 489–499, hier S. 490.

²⁴ Ebd., S. 492. So wäre für die Verfasserin etwa das Nelson-Lesezeichen eine Erinnerung an eine Fahrt nach Portsmouth und zugleich Ausdruck des Interesses an Nelson als kulturellem Phänomen, doch nicht unbedingt Zeichen eines militärgeschichtlichen Hobbys.

²⁵ Günter Oesterle: Souvenir und Andenken, in: Birgit Gablowski (Hrsg.): *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie bis zum Andenken* (Ausstellungskatalog Frankfurt am Main), Köln 2006, S. 16–45, hier S. 20. Oesterles Aufsatz (ebenso wie der ganze Band) schließt Souvenirs wie auch Reliquien in die Beschreibungen von Erinnerungskultur ein.

²⁶ Swanson / Timothy: Souvenirs (Anm. 23), S. 491.

²⁷ Ebd., S. 492. Schon die Verwendung von Kommata anstelle der Gedankenstriche der ersten Kategorie zeigt wohl, dass die Verbindungen hier loser gesehen werden.

²⁸ Ebd., S. 492.

Bühnenrequisit) über den Beweis für eine Reise (man war tatsächlich vor Ort) hin zum Ersatzobjekt, das möglicherweise sogar die Reise oder Aktivität durch den Akt des Kaufens völlig ersetzen kann. Diese Prozesse bedürften einer ausführlicheren Untersuchung, doch treffen Swanson und Timothy mit ihren knappen Bemerkungen zu dieser Kategorie von Souvenirs die Funktion des hier vorliegenden Fallbeispiels.

„Souvenirs perform the role of memory as well. A characteristic unique to souvenirs is the immediate function of memory holder at the moment of acquisition. Souvenirs are purchased with intent and simultaneously don the role of commemorative icon, rather than gradually adopting the role through time.“²⁹

Hier ist wichtig, dass die Dimensionen von Souvenirs vielschichtig und die Beziehungen der Käufer zu Souvenirs durchaus interaktiv sein können. Der Museums-shop des Historic Dockyard von Portsmouth ist in dieser Hinsicht signifikant, denn man kann in ihm nicht nur Nelson-Lesezeichen, sondern auch beispielsweise ein *Nelson Activity Pack* für Kinder erstehen. Unter den Überschriften „Puzzles and Games; Pictures to Colour; Things to do“ sollen britische Kinder auf spielerische Weise mit der Geschichte der Seefahrt und ihrer Akteure vertraut gemacht werden. Hier wird ein Kind des 21. Jahrhunderts selbst zum Akteur oder zur Akteurin auf den historischen Spuren von Admiral Lord Nelson.

Ein Souvenir steht metonymisch für einen Ort, ein Ereignis oder eine Person – doch kann man mittels Massenprodukten eines Helden gedenken und an seinen Taten teilhaben? In einem Objekt wie dem Nelson-Lesezeichen wird das Außergewöhnliche, Großartige zur Massenware. Trotz der kognitiven Dissonanz, die hier vielleicht aufscheinen mag, verkleinert dies aber keinesfalls die Heldenfigur selbst. Ganz im Gegenteil: Gerade die Kommodifizierung hilft einer Gemeinschaft von Bewunderern, sich einem Helden verbunden zu fühlen, und zwar noch Jahrhunderte nach seinen Taten. In seinem Aufsatz „Nelson Goes Global“ weist John M. MacKenzie auf die Bedeutung eines endlosen Prozesses der Reproduktion hin: „the icon needs to be endlessly reproduced and promoted by a fervently supporting faction which brings the name of the hero constantly to public attention.“³⁰ Hier tragen die Möglichkeiten der industriellen Massenproduktion zur Perpetuierung von Heldenbildern bei, nicht auf der Ebene der Monumentalisierung, sondern auf der persönlichen Ebene, die das Souvenir ermöglicht.

Ein Artefakt, das sich mit einem Helden verbindet, ist ein *short cut*, eine Abkürzung, um Informationen über den Helden, seine Taten und Eigenschaften im kulturellen Gedächtnis abzurufen; ein „memory holder“ im Sinne von Swanson und Timothy. Ist der Bekanntheitsgrad erst einmal entsprechend groß, was bei Admiral Nelson der Fall ist, können bereits wenige charakteristische Details – etwa der leere

²⁹ Ebd., S. 493.

³⁰ John M. MacKenzie: Nelson Goes Global. The Nelson Myth in Britain and Beyond, in: David Cannadine (Hrsg.): Admiral Lord Nelson. Context and Legacy, London 2005, S. 144–165, hier S. 145.

Ärmel – ein historisches Ereignis und die sich darum rankenden Narrative evozieren. Die historische Figur Nelsons verliert keineswegs an Außerordentlichkeit, wenn sie im Zentrum einer Massenproduktion von Souvenirs steht – im Gegenteil, sie gewinnt an Präsenz und Sichtbarkeit und wird darüber hinaus zu einem Wirtschaftsfaktor. Das Heroische verbindet sich in massenproduzierten Erinnerungstücken mit dem Alltäglichen. Dabei können auf der Ebene der Materialkultur die Massensouvenirs mit ‚einmaligen‘, ‚echten‘ und daher ‚seltenen‘ Reliquien koexistieren.³¹ So werden beispielsweise Locken von Nelsons Haar auf Antiquitätenseiten angeboten. Ein Preis von 15.000£ spricht dafür, dass es neben dem Massenmarkt einen Markt gibt, der auf das Authentische, ja Sakrale ausgelegt ist. Dies ist eine andere Dimension der Heldenverehrung als jene, die in den Produkten von Rowena Souvenirs ihren Ausdruck findet, beide bedienen unterschiedliche Segmente des Erinnerungsmarkts und können deshalb nebeneinander bestehen.

Die Idee der Teilhabe funktioniert bei den Massenprodukten und bei den Reliquien in ähnlicher Weise, nur verströmen die Reliquien noch die Aura des Authentischen. In jedem Fall sind es die *Dinge*, die hier Personen und Zeiten, Helden und ihre Bewunderer miteinander verbinden. Der britische Anthropologe Daniel Miller spricht vom „comfort of things“, dem Trost durch die Dinge, und argumentiert, dass das Materielle weitere Dimensionen zu kulturellen und personalen Beziehungen hinzufügt und daher nicht gering geschätzt werden sollte.³²

Das bescheidene Lesezeichen ist selbst kein heroisches Objekt, aber es sagt viel darüber aus, wie mit Heroen umgegangen wird, und es kann Heroisches im Kleinen evozieren. Anschaulicher als historische Abhandlungen kann es, ebenso wie Tassen mit Nelsons Bild oder *activity packs* für Kinder, Assoziations- und Imaginationsräume öffnen. Helden und Massenkultur stehen in einer komplexen Beziehung zueinander, die das Besondere und Exzeptionelle mit der Alltäglichkeit käuflich zu erwerbender Artefakte amalgamiert. Der Bewunderung durch die Massen, die in der Moderne einen Helden ausmacht, korrespondiert ein Markt von Massenwaren, der die Bewunderer und Verehrer mit Erinnerungsobjekten versorgt. Auch wer sich Nelson-Souvenirs vielleicht in ironischer Haltung kauft, perpetuiert durch das Kaufen den ikonischen Status des Helden. In jedem Fall trägt die Vielzahl der Souvenirs auf dem Markt zu Nelsons Sichtbarkeit auch im 21. Jahrhundert bei. Was wäre ein Held, den man nicht sieht? „Visibility is vital to legendary status“,³³ Sichtbarkeit ist unerlässlich.

³¹ Siehe Paul Fraser Collectibles, Admiral Lord Horatio Nelson Authentic Lock of Hair, <http://store.paulfrasercollectibles.com/Admiral-Lord-Horatio-Nelson-Authentic-Lock-of-Hair-p/pt335.htm>, 25. März 2015.

³² Daniel Miller: *The Comfort of Things*, Cambridge 2009.

³³ John M. MacKenzie: *Nelson Goes Global* (Anm. 30), S. 155.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1, 2: Ulrike Zimmermann, Rowena Souvenirs, abgedruckt mit Genehmigung des Herstellers, mit besonderem Dank an Stephen Widdows, DJH Group Ltd.



Abb. 1: Aktuelle Aufnahme des Festspielhauses.

Musik – Theater – Helden – Kult

Das Festspielhaus in Bayreuth

Thomas Seedorf

Es ist ein sich alljährlich wiederholendes Ritual: Am 25. Juli werden die Bayreuther Festspiele offiziell eröffnet und die Nachrichtensendungen der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten berichten über diese Zeremonie. Die meist kurzen Beiträge befassen sich allerdings in der Regel nur am Rande mit künstlerischen Themen wie Regiekonzepten oder Besetzungsfragen; gezeigt werden vor allem die zahlreichen Prominenten, die vor dem Festspielhaus in Bayreuth defilieren, darunter stets auch führende Politiker bis hinauf zum bayerischen Ministerpräsidenten und der Bundeskanzlerin. Die Bayreuther Festspiele sind ein beliebtes Forum für medienwirksame Auftritte.

Schon 1876, im ersten Jahr ihres Bestehens, waren die Festspiele mehr als ein Kunstereignis. „Fragen Sie doch nicht, wer hier ist, fragen Sie: wer ist nicht hier?“, soll ein Besucher der ersten Festspiele ausgerufen haben.¹ Besucher aus ganz Europa waren zusammengekommen, Korrespondenten von Blättern beinahe jeder Couleur berichteten von dem außergewöhnlichen Spektakel, das auch Prominenz aus der Politik anzog, an vorderer Stelle den deutschen Kaiser Wilhelm I. Es kam zu einer viel beachteten Begegnung zwischen dem Kaiser und dem Komponisten, die sogar zu einem Motiv der weitverbreiteten Liebigbilder wurde.² Auf einem dieser Bilder ist Wilhelm I. vor dem Bayreuther Festspielhaus zu sehen, wie er auf Wagner zugeht und dem Initiator und *spiritus rector* der Festspiele anerkennend die Hand schüttelt (Abb. 2). Diese Begegnung hat zwar tatsächlich stattgefunden, dennoch nahm es der unbekannte Illustrator mit der historischen Wahrheit nicht genau. Im Hintergrund des Bildes ist rechts der sogenannte Königsbau zu erkennen, eine Erweiterung des ursprünglichen Gebäudes, die aus Rücksicht auf den scheuen bayerischen König Ludwig II. erst 1882 errichtet wurde, sechs Jahre nach der Begegnung zwischen Wilhelm I. und dem Künstler. Das Liebigbild entstand also mit einem zeitlichen Abstand zum dargestellten Treffen, als die Begegnung zwischen Wagner und dem Kaiser bereits den Rang eines historischen Ereignisses hatte.

¹ Mitgeteilt von Wilhelm Marr in seinem „Bayreuther Festtagebuch“ für die weit verbreitete Zeitschrift „Die Gartenlaube“, zitiert nach Susanna Großmann-Vendrey: Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele, Dokumentenband 1, Die Grundsteinlegung und die ersten Festspiele (1872–1876) (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“, 10), Regensburg 1977, S. 51.

² Bei den Liebigbildern handelt es sich um Sammelbilder, die den Packungen von „Liebig's Fleisch-Extract“ beigegeben wurden, vgl. Bernd Jussen (Hrsg.): Liebig's Sammelbilder. Vollständige Ausgabe der Serien 1 bis 1138 (Atlas historischen Bildwissens; 1), Berlin 2002.



Abb. 2: Begegnung von Richard Wagner mit Kaiser Wilhelm I.: Liebig's Fleisch-Extract Bildserie 883 „Richard Wagner“, 1913.

Einige Fotografien und anderen Bildquellen zeigen das Festspielhaus aber in seinem ursprünglichen Zustand von 1876 (Abb. 3).³ Für ein Theater des 19. Jahrhunderts ist vieles ungewöhnlich an diesem Bauwerk. Schon sein Standort ist eine Besonderheit: Während Theater ihren Platz üblicherweise im Stadtzentrum haben, wurde das Bayreuther Festspielhaus auf einem Hügel errichtet, der damals noch außerhalb des Stadtgebiets lag. Und anders als die meisten Theater dieser Zeit präsentiert sich das Festspielhaus äußerlich nicht als eine Art Tempel der Kunst, sondern betont mit seinen Anspielungen auf die epochentypische Fabrikarchitektur vielmehr seine Funktionalität. Für den französischen Schriftsteller Romain Rolland sah das Theater „einem Industriepalast ähnlicher als einer Kunststätte“, Igor Stravinsky fühlte sich gar an ein Krematorium erinnert.⁴ In seiner funktionalen Nüchternheit stellt das Bayreuther Festspielhaus geradezu den Gegenentwurf zu einem anderen berühmten Opernhaus dar, das zur selben Zeit gebaut und fertiggestellt wurde: zur Pariser Opéra des Architekten Charles Garnier. In seiner verschwenderischen Pracht, mit seinem riesigen Treppenhaus und den höchst komfortabel ausgestatteten Logen ist der ‚Palais Garnier‘ die superlativische Ausführung eines im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Theatermodells. Die Pariser Opéra ist ein Ort,

³ Zum Festspielhaus und seiner Geschichte siehe Heinrich Habel: Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“; 4), München 1985; Markus Kiesel (Hrsg.): Das Richard Wagner Festspielhaus Bayreuth, Düsseldorf 2007.

⁴ Zitiert nach Herbert Barth (Hrsg.): Der Festspielhügel. Richard Wagners Werk in Bayreuth. 1876–1976, München 1976, S. 77, S. 116.

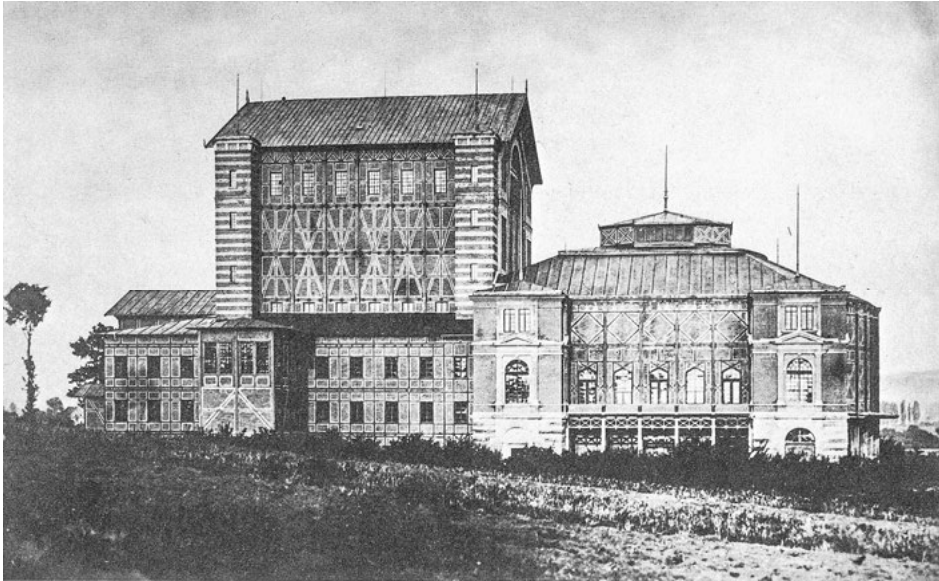


Abb. 3: Ansicht des Festspielhauses aus dem Jahr 1876.

welcher der Darbietung von Kunst ebenso dient wie der gesellschaftlichen Repräsentation. Das opulente Bauwerk zeigt den Reichtum einer Gesellschaft, die sich teure Kunst leisten kann und diese zugleich zu einer exklusiven Ware macht. Das Theater, das Wagner seit seiner Zeit in Dresden imaginierte, sollte hingegen allein der Kunst dienen und für alle zugänglich sein.⁵

Der Plan für das Bayreuther Festspielhaus entsprang Wagners Wunsch, ein eigenes Theater für die Aufführung eines großen und ungewöhnlichen Werks, der Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“, zu erbauen. Am Anfang stand zunächst ein einzelnes Stück: „Siegfrieds Tod“, eine „große Heldenoper in drei Akten“. Als Wagner 1848 mit der Konzeption dieses Werks begann, war er noch Kapellmeister am Dresdner Hoftheater, an dem drei seiner Opern – „Rienzi“, „Der fliegende Holländer“ und „Tannhäuser“ – ihre Uraufführung erlebt hatten und die erste Aufführung des „Lohengrin“ unmittelbar bevorstand.⁶ Aufgrund seiner aktiven Beteiligung am Dresdner Maiaufstand 1849 musste Wagner aus Dresden fliehen. Eine Aufführung des „Lohengrin“ in Dresden kam nicht mehr in Betracht, an eine Aufführung der erst gedanklich skizzierten Oper „Siegfrieds Tod“ an der alten Wirkungsstätte war erst recht nicht zu denken. In Zürich, wo Wagner ein Exil gefunden hatte, entstanden die ersten Ideen zu einem eigenen Festspielhaus, die der Komponist seinem Freund Theodor Uhlig mitteilte:

⁵ Vgl. Wagners „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (1849)“, in: Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen (Volksausgabe), Bd. 2, Leipzig o. J. [1912], S. 233–273.

⁶ Carolin Bahr / Thomas Seedorf: Wagners Konzeption des *Lohengrin* und das Dresdner Sängereensemble, in: wagnerspectrum 10, Heft 1, 2014, S. 145–161.

„hier, wo ich nun gerade bin und wo manches gar nicht so übel ist, würde ich auf einer schönen wiese bei der stadt von Bret und balken ein rohes Theater nach meinem plane herstellen und lediglich bloß mit der ausstattung an decorationen und maschinerie versehen lassen, die zu den aufführungen des Siegfried nöthig sind. Dann würde ich mir die geeignetsten sänger, die irgend vorhanden wären, auswählen und auf 6 wochen nach Zürich einladen: den chor würde ich mir größten theils hier aus freiwilligen zu bilden suchen [...]. So würde ich mir auch mein Orchester zusammen laden. [...] Ist alles in gehöriger Ordnung, so lasse ich dann unter diesen umständen drei Aufführungen des Siegfried in einer woche stattfinden: nach der dritten wird das theater eingerissen und meine partitur verbrannt.“⁷

Viele Ideen, die Wagner später in Bayreuth realisierte, sind hier bereits angelegt: die dezentrale Lage des Theaters, die Einfachheit und Zweckmäßigkeit seiner architektonischen Konstruktion, die beschränkte zeitliche Dauer der Festspiele sowie die Mitwirkung von Künstlern, die eigens für dieses Projekt engagiert werden. Vom Abriss des Theaters und dem Verbrennen der Partitur war später allerdings nicht mehr die Rede – 1850 passten sie noch zum revolutionären Pathos, das für viele der Kunstschriften Wagners dieser Zeit typisch ist.

Der Weg von der Idee eines eigenen Theaters bis zu deren Verwirklichung war aber ein langer, nicht zuletzt deshalb, weil sich das Werk, für das dieses Theater gebaut werden sollte, weiterentwickelte.⁸ Zunächst ergänzte Wagner „Siegfrieds Tod“, die Geschichte vom Untergang des sagenhaften Drachentöters, um ein die Vorgeschichte erzählendes Stück, „Der junge Siegfried“. Dann beschloss Wagner, dieses Doppeldrama zu einer Tetralogie auszubauen, in der er, basierend auf einer Vielzahl mythologischer Quellen, einen neuen Mythos schuf, eine hochkomplexe Saga über Macht und Schuld, die bereits von einigen hellsichtigen Zeitgenossen als gesellschaftskritische Parabel gedeutet wurde.

Das Textbuch des Riesenwerks erschien 1853 unter dem endgültigen Titel „Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend“ als Privatdruck. Erst nach Erscheinen der Dichtung begann Wagner mit der Komposition. Die Partituren der ersten beiden Teile – „Das Rheingold“ und „Die Walküre“ – entstanden innerhalb von nur zwei Jahren, die Komposition des dritten Teils, den Wagner in „Siegfried“ umbenannte, war erst bis zum zweiten Akt gelangt, als der Komponist sich zunächst anderen Projekten wie „Tristan und Isolde“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“ zuwandte. Nach einer langjährigen Unterbrechung nahm er die Arbeit an „Siegfried“ wieder auf, dann folgten Entwurf und Ausarbeitung des letzten Teils, der in der Zwischenzeit den neuen Titel „Götterdämmerung“ erhalten hatte. Als Wagner die Partitur dieses letzten Teils

⁷ Brief an Theodor Uhlig vom 20. September 1850, in: Gertrud Strobel / Werner Wolf (Hrsg.): Richard Wagner. Sämtliche Briefe, Bd. 3, Briefe der Jahre 1849–1851, Leipzig 1983, S. 425–426.

⁸ Zur Entstehungsgeschichte des „Ring des Nibelungen“ siehe Egon Voss: Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenweihfestspiel für drei Tage und einen Vorabend WWV 86, in: Laurenz Lüttken (Hrsg.): Wagner-Handbuch, Kassel [u.a.] 2012, S. 332–355, besonders S. 333–334.

der Tetralogie im November 1873 endlich abschloss, waren die Bauarbeiten am Festspielhaus bereits in vollem Gange.

Lange vor Abschluss der Komposition machte Wagner die Öffentlichkeit wiederholt auf sein Werk aufmerksam. Eine überarbeitete Fassung der „Ring“-Dichtung erschien 1863 in einer Ausgabe, die sich, anders als der Privatdruck zehn Jahre zuvor, ausdrücklich an eine breite Leserschaft wandte. Im Geleitwort zu dieser Ausgabe entwickelt Wagner die Ideen für das Theater, das er sich für die Aufführung der Tetralogie vorstellte, weiter.

„Es kam [...] vor allem mir darauf an, eine solche Aufführung, als frei von den Einwirkungen des Repertoireganges unserer stehenden Theater mir zu denken. Demnach hatte ich eine der minder großen Städte Deutschlands, günstig gelegen, und zur Aufnahme außerordentlicher Gäste geeignet, anzunehmen, namentlich eine solche, in welcher mit einem größeren stehenden Theater nicht zu kollidieren, somit auch einem großstädtischen eigentlichen Theaterpublikum und seinen Gewohnheiten nicht gegenüberzutreten wäre. Hier sollte nun ein provisorisches Theater, so einfach wie möglich, vielleicht bloß aus Holz, und nur auf künstlerische Zweckmäßigkeit des Inneren berechnet, aufgerichtet werden; einen Plan hierzu, mit amphitheatralischer Einrichtung für das Publikum, und dem großen Vorteile der Unsichtbarmachung des Orchesters, hatte ich mit einem erfahrenen, geistvollen Architekten in Besprechungen gezogen.“⁹

Hier sind alle wesentlichen Elemente genannt, die für das später in Bayreuth errichtete Festspielhaus charakteristisch sind. Neben der Lage außerhalb etablierter Kulturzentren und der funktionalen Einfachheit der Architektur, die schon in dem zitierten Brief an Uhlig eine prominente Rolle spielen, sind es zwei Besonderheiten des Theaterinneren, die das geplante und später auch das realisierte Festspielhaus von anderen Theatern der Zeit maßgeblich unterscheiden: Zu ihnen zählt der Verzicht auf Seitenlogen und die in einem Halbrund angeordneten, ansteigenden Sitzreihen, die den Zuschauern von jedem Platz aus den Blick auf das Bühnentotal ermöglichen.¹⁰ Anders als in üblichen Theatern, in denen die Logen gleichsam als Schaufenster der Gesellschaft dienten und außerdem nicht selten Einblicke in Teile des bühnentechnischen Apparats boten, sollten die Zuschauer in Wagners Theater durch nichts von der theatralischen Illusion abgelenkt werden, auch nicht durch den Blick auf das Orchester, das in einem Graben vor der Bühne sitzt. Die „Unsichtbarmachung des Orchesters“ diente anfangs vor allem der Verstärkung der Illusion. Wagner bezeichnete den verdeckten Orchestergraben als einen „mystischen Abgrund“, weil er die Realität von der Idealität

⁹ Richard Wagner: Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“, in: Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen (Volksausgabe), Bd. 6, Leipzig o. J. [1912], S. 272–281, hier S. 273.

¹⁰ Wagners Hinweis auf eine „amphitheatralische Einrichtung“ (Wagner: Vorwort (Anm. 9), S. 273) des Zuschauerraums ist irreführend. Gemeint ist nicht jener Typus des um eine Arena gebauten Rundtheaters der Antike, der mit dem Begriff ‚Amphitheater‘ eigentlich bezeichnet wird, sondern eine Anordnung der Sitzreihen nach dem Modell antiker Theater, in denen Dramen aufgeführt wurden.

zu trennen habe“.¹¹ Der akustische Effekt des von einem Deckel den Zuschauerblicken entzogenen Orchesterraums, jene für das Bayreuther Festspielhaus typische und vielgerühmte Mischung von Orchester- und Stimmklang, stellt nur ein zufälliges Nebenprodukt dar.

Der „erfahrene, geistvolle Architekt“, auf den Wagner sich im Geleitwort zur „Ring“-Dichtung beruft, war Gottfried Semper, ein alter Bekannter aus Dresdner Tagen, der wie Wagner wegen seiner Mitwirkung am Maiaufstand fliehen musste. Im Auftrag Ludwigs II. entwarf Semper ein Festspielhaus, dessen Monumentalität aber ebenso wie seine Lage mitten in München Wagners Ideen grundsätzlich entgegenlief.¹² Erst 1870 stieß Wagner bei der Lektüre eines Konversationslexikons auf Bayreuth als jenen Ort, der für sein Projekt in Betracht kam. Nach einem Besuch in der fränkischen Kleinstadt war der Entschluss gefasst, dort das ersehnte Theater zu errichten. Am 22. Mai 1872, Wagners 59. Geburtstag, fand die Grundsteinlegung statt, obwohl es noch keinen Bauplan, geschweige denn eine Baugenehmigung gab, auch die Finanzierung war nicht geklärt. In dem Architekten Otto Brückwald fand Wagner einen Partner, der bereit und fähig war, seine Vision von einem neuartigen Theater Wirklichkeit werden zu lassen. Der Bau schritt zügig voran, Ende 1874 war er im Wesentlichen abgeschlossen, bis zum Beginn der ersten Festspiele im Sommer 1876 wurde aber noch an vielen Ecken und Enden weitergearbeitet, Licht und Bühnentechnik funktionierten sogar erst bei der „Rheingold“-Aufführung am 13. August 1876, der Eröffnungspremiere der ersten Festspiele.

Die vielen Besonderheiten des Bayreuther Festspielhauses wurden vom Publikum teils als Herausforderung, teils als Ärgernis empfunden. Emil von Albedyll, der Chef des preußischen Militärkabinetts, berichtete seiner Frau, wie sehr ihn die komplette Verdunklung des Zuschauerraums und der Verzicht auf Seitenlogen befremdete:

„Es macht [...] einen sehr eigentümlichen Eindruck, daß man gar nichts von der Musik sieht und daß der ganze Zuschauerraum dunkel ist. Auch ist komisch, daß alles Publikum mit dem Gesicht nach der Bühne und niemand nach den Seiten zu sitzt.“¹³

Genau diese Effekte hatte Wagner aber angestrebt – man sollte die Musik nicht sehen, das heißt dem Orchester nicht bei der Erschaffung von Klängen zuschauen. Und schon gar nicht sollte man seinen Blick von der Bühne weg ins Publikum schweifen lassen. Das Bayreuther Festspielhaus zwingt die Zuschauer geradezu, sich ganz auf das Bühnengeschehen zu konzentrieren.

¹¹ Richard Wagner: Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben, in: Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen (Volksausgabe), Bd. 9, Leipzig o. J. [1912], S. 323–344, hier S. 337.

¹² Vgl. Habel: Festspielhaus (Anm. 3).

¹³ Julie von Albedyll-Alten: Aus Hannover und Preußen. Lebenserinnerungen aus einem halben Jahrhundert, Potsdam 1914, S. 291, zitiert nach Sven Oliver Müller: Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe, München 2013, S. 42.

Die baulichen Besonderheiten, zu denen im Übrigen auch wenig komfortable Holzsitze gehörten, blieben nicht die einzige Herausforderung an das Publikum der ersten Festspiele. Peter Tschaikowsky berichtet von handfesten Versorgungsproblemen, mit denen Besucher sich auseinandersetzen mussten:

„Neben dem Wagnertheater sind große Zeltrestaurants aufgeschlagen, die auf großen Plakaten für zwei Uhr ein gutes Diner versprechen, aber es gehört wahrer Heroismus dazu, sich durch das Gewühl der Hungrigen hindurchzuarbeiten. Während der ganzen ersten Serie der Vorstellungen der Tetralogie bildete das Essen das allgemeine Gesprächsthema und schwächte ganz bedeutend das Interesse für die Kunst ab. Man hörte mehr von Beefsteaks, Schnitzeln und Bratkartoffeln als von Wagners Leitmotiven.“¹⁴

Diese Art von ‚Heroismus‘ ist aber nur ein Nebenaspekt. Im Mittelpunkt der über die Presseberichte nach außen dringenden Auseinandersetzung mit den Festspielen stand die Aufführung der vier „Ring“-Dramen. Besonders enthusiastisch aufgenommen wurde der dritte Teil: „Siegfried“. Der Siegfried des „Nibelungenlieds“ war eine zentrale Identifikationsfigur des jungen Reiches. Allerdings wurde „der Siegfried der Tetralogie im Gegensatz zur Rezeption des *Nibelungen*-Siegfried nicht ausschließlich ‚heroisch‘ und ‚lichtvoll‘ gesehen, sondern dezidiert als ambivalente Figur.“¹⁵ Nach Udo Bernbach war es die „Mischung zwischen übergroßem Heldentum und hilflos machender Naivität“, die Siegfried „in der Bayreuther Perspektive als typisch germanischen Helden zur Projektionsfläche nationalen Selbstverständnisses werden lassen konnte.“¹⁶ Nach Einschätzung des Korrespondenten der Leipziger Zeitschrift „Im neuen Reich“, Franz Gehring, habe „jeder deutsche Zuhörer ein Stück seines eigensten inneren Lebens darin idealisiert wieder gefunden und lebhaft gefühlt, daß unsere vielgerühmte deutsche Gemüthstiefe auch heute noch kein leerer Wahn ist.“¹⁷

Mehr noch als die Tetralogie, mit deren synkretistischem Mythengebilde sich nur ein Teil des Publikums ohne Einschränkung zu identifizieren bereit war, stand deren Schöpfer im Zentrum aller Diskussionen. Allein der eingangs schon erwähnte Umstand, dass der deutsche Kaiser die Festspiele besuchte und dem Ereignis dadurch auch politisches Gewicht verlieh, ließ ein helles Licht auf Wagner fallen. In diesem Sinne interpretierte auch der Komponist selbst die Anwesenheit des Monarchen:

¹⁴ Zitiert nach Barth: Der Festspielhügel (Anm. 4), S. 39.

¹⁵ Udo Bernbach: Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen, Stuttgart/Weimar 2011, S. 343.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Franz Gehring: Das Festspiel in Bayreuth. IV., in: Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst 6 (1876), zitiert nach Großmann-Vendrey: Bayreuth in der deutschen Presse (Anm. 1), S. 123.

„Es erschien sehr wahrhaftig, daß so noch nie ein Künstler geehrt worden sei; denn hatte man erlebt, daß ein solcher zu Kaiser und Fürsten berufen worden war, so konnte niemand sich erinnern, daß je Kaiser und Fürsten zu ihm gekommen seien.“¹⁸

Wagner kolportierte zudem einen Ausspruch des Kaisers, der sich propagandistisch nutzen ließ: „Ich habe nicht geglaubt, daß Sie es zustande bringen würden“, – sagte mir der Kaiser.“¹⁹ Selbst die Gegner Wagners zollten ihm Respekt dafür, dass er es „zustande“ gebracht hat, ein Projekt zu verwirklichen, das ohne Vorbild war und bis heute keinen Nachfolger gefunden hat. Wie der Musikschriftsteller Louis Ehlert in seinem Bericht über die ersten Festspiele für die „Deutsche Rundschau“ deutlich macht, galt das Bayreuther Festspielhaus von Anfang an nicht nur als Schaustätte für ein monumentales Heldendrama, sondern auch, vielleicht sogar vor allem, als Tat eines Ausnahmekünstlers: Möglich gemacht habe das Ereignis Bayreuth

„der Wille und die Energie eines genial ausgestatteten, in allen Bezügen ungewöhnlichen Menschen. Wie viel Gunst dem Unternehmen auch durch die Hilfe eines Königs und vieler einflußreicher Parteigenossen zu Theil geworden ist, ohne den beispiellosen Glauben an seinen Stern hätte Wagner den großen Gedanken seines Lebens niemals in solcher Form zum Ausdruck gebracht.“²⁰

Die Identifizierung des Theaters mit seinem geistigen Vater zeigt sich auch darin, dass in der zeitgenössischen Berichterstattung fast immer nur vom „Richard-Wagner-Theater“ die Rede ist. Fünf Jahre nach der Reichsgründung wurden die Festspiele und mit ihnen das Festspielhaus „zum Symbol der heroischen Aktivität der Epoche, zum Ausdruck einer der Charakterzüge, die das geistige Leben der Gründerzeit am stärksten geprägt haben.“²¹

Die Lage des Festspielhauses auf einem Hügel außerhalb des Stadtgebiets war zunächst nicht geplant. Wagner wollte das Theater ursprünglich im Bayreuther Hofgarten errichten lassen, doch waren an diesem Standort Probleme mit dem Grundwasser zu erwarten. Man entschied daher, das Bauprojekt auf ein sichereres Gelände zu verlagern, nicht ahnend, dass man damit einen wichtigen Beitrag zur künftigen Heroisierung des Festspielhauses leistete.

Als das Festspielhaus erbaut wurde, war der Blick auf das Bauwerk noch weitgehend frei; erst im Laufe der Jahre wuchsen Bäume, so dass schließlich nur noch ein Teil des Theaters aus der Ferne zu erkennen war und bis heute zu erkennen ist. Im Jahr der ersten Festspiele entstand ein Aquarell, auf dem das Festspielhaus wie ein weit in die Landschaft hinein strahlendes Monument inszeniert ist (Abb. 4), als handle es sich nicht um ein Opernhaus, sondern um eines der im

¹⁸ Richard Wagner: Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876, in: Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen (Volksausgabe), Bd. 10, Leipzig o. J. [1912], S. 103–117, hier S. 105.

¹⁹ Ebd., S. 109.

²⁰ Louis Ehlert: Das Bühnenfestspiel in Bayreuth, in: Deutsche Rundschau, Bd. 9 (Oktober – Dezember 1876), zitiert nach Großmann-Vendrey: Bayreuth in der deutschen Presse (Anm. 1), S. 181.

²¹ Großmann-Vendrey: Bayreuth in der deutschen Presse (Anm. 1), S. 43.



Abb. 4: Bayreuther Festspielhaus von der Hohen Warte aus betrachtet: Aquarell von Susanne Schinkel (?), 1876, Bayreuth, Richard Wagner Museum.

19. Jahrhundert so beliebten Nationaldenkmäler wie die Walhalla bei Regensburg oder die Befreiungshalle bei Kelheim.²²

Bereits im Umfeld der Grundsteinlegung wurde das Bayreuther Festspielhaus als „National-Theater“ bezeichnet. Wagner hatte einer solchen Deutung verschiedentlich Vorschub geleistet, etwa indem er im Partiturdruk der „Ring“-Tetralogie mitteilte, das Werk sei „im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen“²³ worden. Den Ausdruck ‚National-Theater‘ für das Bayreuther Festspielhaus lehnte er allerdings ab: „Wo wäre die ‚Nation‘, welche dieses Theater errichtete?“, fragte er – ausgerechnet – mit Blick auf die französische Nationalversammlung, welche die Förderung der großen Theater in Paris zur Aufgabe des Staates erklärt habe. Auf eine vergleichbare Unterstützung für sein Projekt habe er indessen vergebens gehofft.²⁴ Wagners Skepsis ungeachtet wurde das Bayreuther Festspielhaus von den Anhängern des Komponisten als Monument rezipiert, als Denkmal, das sich ein heroisches Genie für sich selbst und die Nation errichtet hat.

Dass so viel Heroismus, ganz gleich, ob er vom Komponisten selbst inszeniert oder von anderen in die Welt gesetzt wurde, Gegenreaktionen hervorrief, ist

²² S. Dietrich Erben: „... wo ich gerade bin, nach meinem plane aus bretern ein theater errichten zu lassen“. Architekturtheoretische Annäherungen an Wagners Idee des Festspielhauses, in: wagnerspectrum 10, Heft 2, 2014, S. 33–61, vor allem S. 39–41.

²³ Vgl. die Titelseite des 1873 in Mainz bei B. Schott's Söhne erschienenen Erstdrucks der Partitur von „Das Rheingold“: „Der Ring des Nibelungen / Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend / Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen / und zum Ruhme seines erhabenen Wohltäters / des Königs / Ludwig II / von Bayern / vollendet von / Richard Wagner“.

²⁴ Wagner: Bühnenfestspielhaus (Anm. 11), S. 328.

kaum verwunderlich. Medien der Deheroisierung waren vor allem satirische Texte und Karikaturen. Das Wiener Satireblatt „Die Bombe“ brachte in seiner Ausgabe vom 3. September 1876 eine Zeichnung mit der Legende „Apotheose. Der Meister schreitet vom Festspielhaus nach Walhall hinüber, wo er ungestraft ‚Gott-Vater‘ spielen darf.“²⁵ Zu sehen ist eine Art Regenbogen – eine Anspielung auf die Schluss-Szene des „Rheingold“ –, welcher das Festspielhaus mit einem anderen Gebäude verbindet. Bei diesem handelt es sich allerdings nicht um „Walhall“, wie die Bildunterschrift behauptet, sondern um eine „Irrenanstalt“, wie eine Inschrift im Bild verdeutlicht – Wagners Selbstvergottung als Tat eines Wahnsinnigen. In eine ähnliche Richtung weist eine Karikatur im „Ulk“, einem Berliner „Wochenblatt für Humor und Satire“, die „Wagner’s Gottwerdung in Bayreuth“ zeigt (Abb. 5). Wagner sitzt als Göttervater Wotan auf einem Thron, vor ihm zwei Walküren, die allerdings keine Helden herbeibringen, sondern zwei jämmerlich zugrunde gegangene Wagnerianer, zu erkennen an ihrer modernen bürgerlichen Kleidung und dem Papier, das einer der beiden in seiner linken Hand hält: einem Patronatsschein, der seinen Besitzer als Mitglied eines Fördervereins für den Bau des Festspielhauses ausweist.

Während die Karikaturen sich über die Sakralisierungstendenzen in Bayreuth lustig machten, trieb Wagner diese mit seinem letzten Werk „Parsifal“ selbst voran. „Parsifal“ ist ein „Bühnenweihfestspiel“ von quasi-religiösem Gehalt, das nach Wagners Willen nur in Bayreuth aufgeführt werden sollte. Er unterstrich damit den Status von Bayreuth als pseudo-sakralem Ort, der sowohl eine Schaustätte des Heroischen, ein Theater für „Heldenopern“, wie ein Monument der Heroisierung seiner Person darstellt. Wagners Witwe Cosima radikalisierte diese Tendenz.²⁶ In der Zeit, in der sie die Herrin von Bayreuth war, etablierte sich in den nationalistisch-rassistischen Wagner-Exegesen von Houston Stewart Chamberlain und Hans von Wolzogen eine „Bayreuther Theologie“,²⁷ die es den Nationalsozialisten leicht machte, Wagners Werk und Bayreuth als kultischen Ort propagandistisch zu vereinnahmen.

Adolf Hitler stand in engem Kontakt mit der Familie Wagner, insbesondere zu Winifried Wagner, die nach dem Tod ihres Mannes Siegfried im Jahr 1930 die Leitung der Festspiele übernommen hatte.²⁸ Gegen den Widerstand anderer Familienmitglieder war sie bereit, die seit der Gründung privat geführten Festspiele den Nationalsozialisten zu übergeben. Auf dem Hintergrund dieser Pläne entwarf der Architekt Emil Rudolf Mewes 1940 einen radikalen Um- und Neubau des Festspielhauses, von dessen ursprünglicher Bausubstanz nur der Zuschauer-

²⁵ Reproduziert in Hartmut Zelinsky: Richard Wagner. Ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876–1976, Berlin/Wien ³1983, S. 90.

²⁶ Vgl. Oliver Hilmes: Herrin des Hügels. Das Leben der Cosima Wagner, München 2007.

²⁷ Udo Bernbach: Bayreuther Theologie. Arisches Christentum und deutscher Protestantismus bei Houston Stewart Chamberlain und Hans von Wolzogen, in: Bernbach: Richard Wagner in Deutschland (Anm. 15), S. 231–294.

²⁸ S. Brigitte Hamann: Winifried Wagner oder Hitlers Bayreuth, München 2002.



Abb. 5: Wagner's Gottwerdung in Bayreuth: Karikatur, in: Ulk. Illustriertes Wochenblatt für Humor und Satire, Berlin 1876.

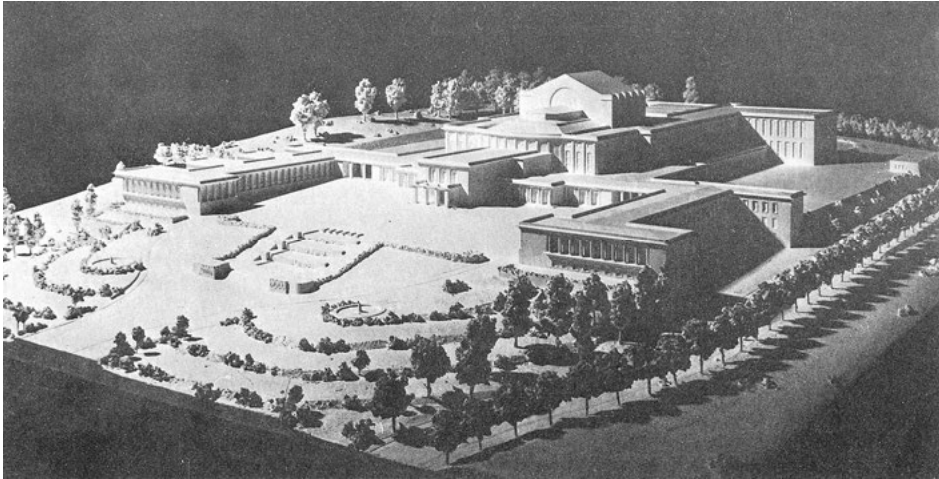


Abb. 6: Modell für einen Umbau des Festspielhauses aus dem Jahr 1940.

raum und die Ecktürme des Bühnenhauses übrig geblieben wären. Wie ein erhaltenes Modell zeigt (Abb. 6), plante Mewes die Neuanlage in jenem modern-klassizistischen Monumentalstil, wie er für viele nationalsozialistische Bauten typisch ist.²⁹ Die Realisierung des Plans hätte Bayreuth auch architektonisch dem Propagandaapparat der Nazis einverleibt. Der Krieg verhinderte, dass es so weit kam.

Anders als Wagners Wohnhaus, die Villa Wahnfried, die im April 1945 bei einem Bombenangriff teilweise zerstört wurde, blieb das Festspielhaus im Krieg weitgehend verschont. Die ersten Festspiele nach dem Krieg fanden 1951 statt, seither werden sie alljährlich veranstaltet. Trotz einiger Veränderungen - Erneuerung des Fachwerks des Hauptgebäudes, Einbau einer Lüftungsanlage, neue Bestuhlung im Zuschauerraum - entspricht das Bayreuther Festspielhaus noch heute im Wesentlichen jenem Theater, das Wagner erbauen ließ. Nach wie vor ist es ein reines Richard-Wagner-Theater, ein Opernhaus, in dem ausschließlich Werke Wagners zur Aufführung gelangen. Selbst in einer oft als postheroisch apostrophierten Zeit, in der auch in Bayreuth Inszenierungen zu sehen sind, die tradierte Heldenbilder dekonstruieren, hat das Festspielhaus seinen Charakter bewahrt - es ist immer noch Monument eines Ausnahmekünstlers.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: akg-images.

Abb. 2: Historisches Museum, Bayreuth.

²⁹ Vgl. Habel: Festspielhaus (Anm. 3), S. 387.

-
- Abb. 3: Heinrich Habel: Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“; 4), München 1985, S. 464.
- Abb. 4: Richard Wagner Museum, Bayreuth.
- Abb. 5: akg-images.de.
- Abb. 6: Heinrich Habel: Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“; 4), München 1985, S. 468.

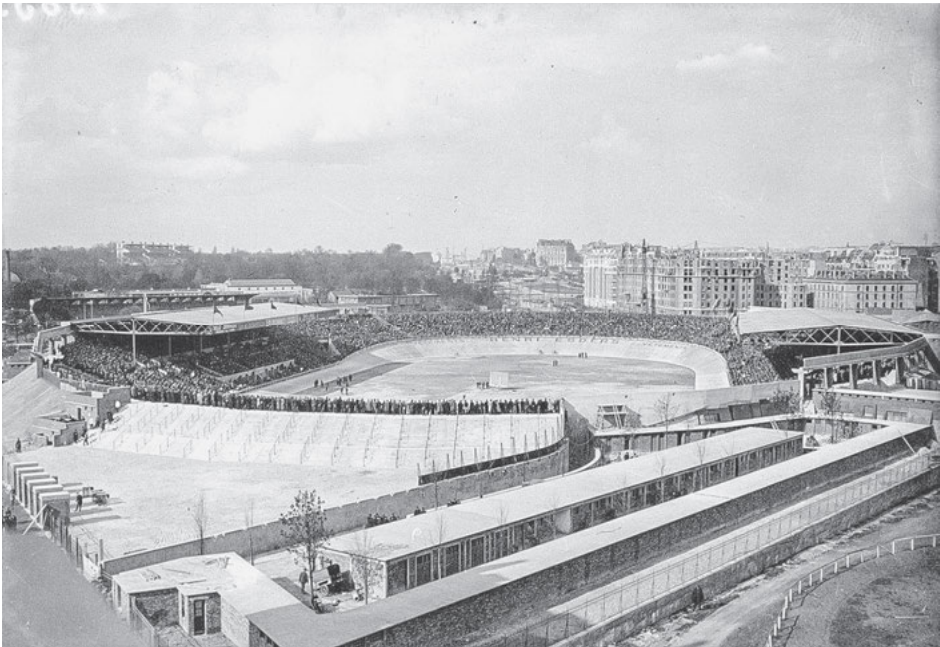


Abb. 1: Panorama des Parc des Princes: Pressefoto, Agence de presse Mondial, 1932.

Le Parc des Princes

Stadien der Heroisierung in der französischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts (Montherlant – Perec – Echenoz)

Andreas Gelz

Am Abend des 26. März 1952 besucht Nicolas de Staël im Pariser Prinzenparkstadion das Fußballspiel zwischen den Nationalmannschaften von Frankreich und Schweden. Es ist die erste Flutlichtpartie im Parc des Princes, ein für alle Zuschauer überwältigendes Erlebnis, das den Maler zu einem 24 Bilder umfassenden Zyklus zum Thema Fußball inspiriert. Begeistert schreibt er an seinen Freund, den Dichter René Char:

„Entre ciel et terre, sur l’herbe rouge ou bleue une tonne de muscles voltige en plein oubli de soi avec toute la présence que cela requiert en toute invraisemblance. Quelle joie! René, quelle joie! Alors j’ai mis en chantier toute l’équipe de France, de Suède et cela commence à se mouvoir un tant soit peu“.¹

Die teilweise großformatigen Gemälde inszenieren nicht nur die durch das gleißende Flutlicht herausgehobenen, monumentalisierten und dadurch gleichsam heroisierten Spieler, deren großartige „Präsenz“ und „Selbstvergessenheit“ de Staël in ihren Bann geschlagen hat, sondern auch das Stadion selbst als den Raum ihrer Heroisierung (Abb. 2 und 3). Das Prinzenparkstadion wurde 1897 am Südrand des Bois de Boulogne auf dem Gelände einer ursprünglich königlichen Jagd errichtet,² auf dem zu Beginn des 20. Jahrhunderts weitere Sportstätten konzent-

¹ Zitiert nach Jean-Claude Marcadé: Nicolas de Staël. Peintures et dessins, Paris 2009, S. 158, „Zwischen Himmel und Erde, auf dem roten oder blauen Gras wirbelt eine Tonne Muskeln in völliger Selbstvergessenheit und mit all’ der so unwahrscheinlichen Präsenz, die dafür nötig ist. Welche Freude, René, welche Freude! Ich habe sofort begonnen, an der ganzen Mannschaft von Frankreich, von Schweden zu arbeiten, und schon ist ein wenig Bewegung in die Sache gekommen“ (Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen vom Verfasser).

² Zur Geschichte des Stadions, die hier nur angerissen werden kann, vgl. John Bale: Sport. Space and the City, London 1993; Pierre Charreton: Le stade. Lieu mythique de la fraternisation, in: Antoine Court: Le populaire à retrouver, Saint-Etienne 1995, S. 149–162; Patricia Vertinsky / John Bale: Sites of Sport. Space, Place, Experience, London 2004; Matthias Marschik (Hrsg.): Das Stadion, Geschichte, Architektur, Politik, Ökonomie, Wien 2005; Winfried Nerdinger (Hrsg.): Architektur und Sport. Vom antiken Stadion zur modernen Arena, Wolfenbüttel 2006; Alain Orlandini: Le stade du Parc des Princes. Histoire d’une réalisation mythique, Paris 2008; Daphné Bolz: Les arènes totalitaires. Fascisme, nazisme et propagande sportive. Hitler, Mussolini et les jeux du stade, Paris 2008; Nikolaus Katzer: Sports stadia and modern urbanism, in: Urban History 37, 2010, S. 249–257; Clément Rivière: Quand le sport travaille la ville. „Stadisation“ et luttes pour l’espace dans le quartier du Parc des Princes, in: Annales de la recherche urbaine 106, 2010, S. 121–131.



Abb. 2: Parc des Princes: Ölgemälde von Nicolas de Staël, 200 × 350 cm, 1952, Privatsammlung.



Abb. 3: Footballeurs: Ölgemälde von Nicolas de Staël, 81 × 65 cm, 1952, Fort Worth, Modern Art Museum of Fort Worth.



Abb. 4: Le Parc des Princes, Paris: Pressefoto.

riert wurden, so dass sich das gleichnamige Stadtgebiet des Parc des Princes vor allem in der Zwischenkriegszeit als ein wahrer ‚Stadiongürtel‘, eine „ceinture de stades“,³ um den südwestlichen Rand von Paris gelegt hat (Abb. 4).

Zwischen 1925 und 1937 entstehen dort auf engem Raum vier weitere Stadien, Hallen und weitere Sportstätten, darunter 1928 die Tennisanlage von Roland Garros, auf der heute noch eines der wichtigsten Tennisturniere der Welt veranstaltet wird, oder 1929 die sogenannte Piscine Molitor, ein vom seinerzeit weltberühmten Sport- und bald darauf auch Leinwandhelden Johnny Weissmüller eröffnetes Art-Déco-Bad.⁴ Der Parc des Princes selbst war ursprünglich ein Velodrom (von 1903, dem Jahr der Gründung der Tour de France, bis 1967 endete dort die Schlussetappe der *grande boucle* [Abb. 5]), wurde darüber hinaus aber auch zum Schauplatz von Boxkämpfen, Rugby- und Fußballspielen sowie im Jahr 1924 einiger olympischer Wettkämpfe.

³ Rivière: Quand le sport travaille la ville (Anm. 2), S. 124, „Alors que les servitudes du lotissement originel et la présence massive des fortifications ne le laissaient guère présager, le Parc des Princes se transforma ainsi progressivement entre les deux guerres en un quartier au caractère sportif affirmé, une véritable ‚ceinture de stades‘ séparant désormais Boulogne – devenue Boulogne-Billancourt en 1926 – et la capitale“.

⁴ Außerdem entstehen die Stadien Jean-Bouin (1925) und Pierre-de-Coubertin (1938), 1932 wird das neu gebaute Radsportstadion Parc des Princes eingeweiht, das den ersten Stadionbau von 1897 ablöst.



Abb. 5: Zieleinfahrt der Tour de France im Parc des Princes: Pressefoto, Agence de presse Mondial, 1932.

Nicht zuletzt aufgrund des sportlich multifunktionalen und damit exemplarischen Charakters des Stadions wie des von ihm dominierten städtischen Raums habe ich den Parc des Princes an den Anfang meiner Überlegungen zu verschiedenen Stadien der Heroisierung im 20. und 21. Jahrhundert, das heißt zu unterschiedlichen Ausprägungen der Inszenierung des Stadions als Raum von Heroisierung, gestellt. Was also bedeutet die spätestens in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts einsetzende „stadisation“⁵ des urbanen Raums, die auffällige Zunahme von Stadionbauten an den Rändern der Städte? Welche Vorstellungen verbinden die Zeitgenossen mit dem Stadion als Rahmen eines charakteristischen Wechselspiels von Leere und Fülle, als „Niemandsländ“,⁶ das es sich anzueignen gilt, als Ausdruck einer „Architektur der Erwartung“, welche die Projektionen des Publikums⁷ sowie, wie wir im Folgenden sehen werden, die literarische Imagination geradezu herausfordert? (Abb. 6 und 7)

Eine zeittypische Antwort auf diese Fragen liefert Henry de Montherlant 1924, dem Jahr der olympischen Sommerspiele von Paris sowie der ersten Winterspiele

⁵ Rivière: *Quand le sport travaille la ville* (Anm. 2), S. 121.

⁶ Jan Tabor: *Olé. Architektur der Erwartung. Traktat über das Stadion als Sondertypus politischer Geltungsbauten* (Fragment), in: Matthias Marschik [et al.] (Hrsg.): *Stadion. Geschichte, Architektur, Politik, Ökonomie*, Wien 2005, S. 49–88, hier S. 52.

⁷ Vgl. Bernd Strauß (Hrsg.): *Sportzuschauer*, Göttingen [u.a.] 2012.



Abb. 6: Ansicht der Zuschauertribüne des Parc des Princes: Pressefoto, Agence de presse Meurisse, 1932.



Abb. 7: Ansicht der Zuschauertribüne des Parc des Princes: Pressefoto, Agence de presse Mondial, 1932.

in Chamonix, in einem Text mit dem programmatischen Titel „Les Olympiques“.⁸ Das Stadion, und sein Beispiel ist der Parc des Princes, eröffnet für ihn eine große Klammer, zeitlich nach der Gewaltexplosion des Ersten Weltkriegs und vor einem befürchteten zweiten Waffengang und räumlich als Ort des Friedens und der Versöhnung zwischen Generationen und Klassen im Zeichen sportlicher „camaraderie“⁹ als zentrales Merkmal einer neuen Lebensform, der sogenannten „vie athlétique“.¹⁰ So lautet die Überschrift des ersten Teils der „Olympiques“ sowie des ersten Kapitels „Le paradis à l'ombre des épées“ („Paradies im Schatten der Schwerter“) beziehungsweise „La gloire du stade“ („Der Ruhm des Stadions“) – Formulierungen, die insofern von Bedeutung sind, als sie die traditionell mit dem Schwert verbundene Vorstellung einer ruhmreichen militärischen Heldentat auf das Stadion übertragen, das damit nicht nur zum Ort der Heroisierung sportlicher Höchstleistungen, sondern seinerseits heroisiert wird. Gefährdet ist dieses Paradies, weil es sich im Schatten der Schwerter befindet, ganz konkret im Schatten jener von Montherlant heraufbeschworenen Gefallenendenkmäler, die im und am Stadion aufgestellt wurden und in gewisser Hinsicht seine Grenze markieren: „Stades que parcourent de jeunes et purs courages, donnez-moi votre silence, jusqu'à l'heure. Que je taise votre mot de ralliement, paradis à l'ombre des épées.“¹¹ Zeitliche und räumliche Klammer ist das Stadion in einem umfassenderen Sinn auch deshalb, weil es das historische Zentrum der Stadt und damit der Gesellschaft, ihre alten Monumente und die mit ihnen verbundenen idealistischen Zerrbilder von Heldentum, Größe und Ruhm, die spätestens im Ersten Weltkrieg unglaublich geworden sind, umschließt, deheroisiert und damit relativiert. In diesem Sinne ist das Stadion, verstanden als Raum der Stille gegenüber dem Lärm der Geschichte, für Montherlant eine Schule des Realismus:

„Le jeune animal idéaliste, disons mieux, le sublime imbécile que j'étais à dix-neuf ans se fit donner sur le plateau du Parc des Princes une bonne leçon de réalisme, avant de recevoir celle du front, une année plus tard. [...] Première acquisition par le sport: tenir compte de la réalité.“¹²

Andererseits erscheint ihm die Peripherie, die *banlieue*, und mit ihr das Stadion als das dynamische Umfeld der Entstehung neuer gesellschaftlicher Kräfte in der sich krisenhaft entwickelnden Dritten Republik,¹³ neuer Lebensformen, der be-

⁸ Henry de Montherlant: Les Olympiques, Paris 1924.

⁹ Ebd., S. 8.

¹⁰ Ebd., S. 6.

¹¹ Ebd., S. 47, „Stadien, durchlaufen von der Jugend mit reinem Mut, gebt mir eure Stille, bis zur Stunde. Auf dass ich euer Lösungswort verschweige, Paradies im Schatten der Schwerter.“

¹² Ebd., S. 7, „Dem jungen idealistischen Tier, besser gesagt, dem überwältigenden Dummkopf, der ich mit 19 war, wurde auf dem Feld des Prinzenparkstadions eine ordentliche Lektion in Sachen Realismus erteilt, bevor er ein Jahr später die der Front erhielt. [...] Erste Errungenschaft durch den Sport: der Realität Rechnung tragen.“

¹³ Vgl. dazu die zeitgenössische Formulierung von Jean Giraudoux: Le sport (Notes et maximes), Paris 1928, S. 56, „C'est le contraire des visites aux musées, aux théâtres, vers lesquels

reits erwähnten „vie athlétique“, als Paradies im Sinne des Orts der Geburt eines neuen Menschen:

„J’ai quelquefois entendu dire: ‚Nous évoquons la Grèce à propos de nos sports. Mais c’est simple rêverie d’esthètes, puisque, hélas, ils se déroulent d’ordinaire parmi d’horribles cheminées de fabriques, etc...‘ Eh bien, tout au contraire, cette couronne murale au-dessus d’un jeune front, en place de la couronne de feuillage, ces verrières, ces tours de gazomètres, ces cheminées déployant leurs fumées comme les oriflammes noires de l’anarchie, quand elles dominent un terrain de jeu, c’est un décor qui nous parle et nous touche“.¹⁴

Das Stadion ist für Montherlant nicht zuletzt Ort der Geburt eines „neuen Geschlechts“, „d’un nouveau sexe“.¹⁵ Der im Stadion vollzogene „athletische Akt“ emanzipiere und transfiguriere die Frau, die als Athletin in voller Humanität wiedergeboren werde („L’acte athlétique la transfigurait. Elle s’y échappait dans une humanité accomplie“¹⁶). Die Beschreibung des ‚natürlichen‘ weiblichen Körpers der Sportlerin als Ausdruck der Emanzipation der Frau vom gesellschaftlichen Korsett der Belle Epoque ist dabei allerdings nur die eine Seite von Montherlants Sicht auf die Athletin. Ihr steht eine misogyn eingefärbte Verunsicherung angesichts ihrer Geschlechtlichkeit gegenüber, die er narrativ durch die Umdeutung der Paradiesgeschichte – von der als Verführerin präsentierten Gestalt Evas zu jener vollendeter Humanität der Athletin – sowie terminologisch durch die Abgrenzung der Athletin von der „maîtresse“¹⁷ oder des Körpers vom

vous dirige une force centripète contenue entre des maisons dont vous connaissez chaque boutique. [...] C’est le contraire de l’impasse qu’est la musique, et le drame, et la peinture. C’est un cheminement ardent à la fois et désintéressé à travers toute cette périphérie non encore calmée ni refroidie du tremblement de la civilisation parisienne. [...] le tramway évadé vers Pantin, les monuments, les statues se font plus rares, et soudain, une fois franchies les fortifications, finis les bustes des grands hommes, finies les femmes de bronze, et debout les beaux hommes nus! Le gardien de but est la statue de la banlieue.“ („Es ist das Gegenteil der Besuche von Museen und Theatern, zu denen man von einer Zentripetalkraft hingetrieben wird, die zwischen den Häusern steckt, in denen man jeden Laden kennt. [...] Es ist das Gegenteil jener Sackgasse, die Musik, Theater und Malerei darstellen. Es ist ein leidenschaftliches und zugleich unbefangenes Durchwandern der gesamten, nach dem Beben der Pariser Zivilisation noch nicht zur Ruhe gekommenen, noch nicht erkalteten Peripherie. [...] Ist die Straßenbahn erst einmal Richtung Pantin entflohen, werden die Denkmäler, die Statuen seltener, und plötzlich, hat man die Befestigungsanlagen erst einmal hinter sich gelassen, ist es vorbei mit den Büsten großer Männer, vorbei mit den Frauen aus Bronze, und aufrecht stehen die schönen, nackten Männer! Der Torhüter ist die Statue der *banlieue*.“).

¹⁴ Ebd., S. 10–11, „Ich habe manchmal sagen hören: ‚Wir evozieren Griechenland, wenn wir von unserem Sport sprechen. Aber das ist doch bloße Ästheten-Träumerei, da er, ach, für gewöhnlich zwischen schrecklichen Fabrikschornsteinen stattfindet, etc...‘ Nun gut, ganz im Gegenteil, diese Mauerkrone über einer jugendlichen Stirn statt eines Lorbeerkranzes, diese Glasfronten, diese Gasometer und ihre Türme, diese Schornsteine, aus denen Rauch aufsteigt und sich entfaltet wie die schwarze Fahne der Anarchie, wenn er ein Spielfeld beherrscht, das ist eine Umgebung, die uns anspricht und uns berührt“.

¹⁵ Ebd., S. 73.

¹⁶ Ebd., S. 75.

¹⁷ Ebd., S. 7.

Fleisch, „corps“ versus „chair“¹⁸ und nicht zuletzt durch die primäre Beschreibung der Sportlerin als ästhetische Form auf Distanz halten will.

Der Parc des Princes hat die bei Montherlant aufscheinende Rolle als wichtige Sozialisationsinstanz der Pariser Jugend und als Speicher kollektiver Erinnerungen an Sporthelden und ihre Höchstleistungen gespielt, bis er 1972 einem modernistischen Neubau weichen musste.¹⁹ So erinnert sich Georges Perec in einem der emblematischen Gedächtnistexte der französischen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, seinem 1978 erschienenen Buch „Je me souviens“,²⁰ an das Stadion und seine Helden. In Nr. 27 von 480 Erinnerungsfragmenten heißt es: „Je me souviens avoir obtenu, au Parc des Princes, un autographe de Louison Bobet“,²¹ ein Radrennfahrer, der ein Jahr, nachdem Nicolas de Staël im Prinzenparkstadion das Flutlichtspiel der Fußballnationalmannschaften besucht hatte, am selben Ort die Tour de France drei Mal hintereinander, nämlich von 1953 bis 1955, gewinnen konnte (Abb. 8).

Auch in Nr. 76 spielt eine historische Variante des Radsports eine besondere Rolle: „Je me souviens des courses derrière grosses motos au Parc des Princes“ (Abb. 9).²²

In den Jahren zwischen 1946 und 1961, auf die sich Perecs Erinnerungsprojekt bezieht, spielt das Stadion jedoch noch auf einer weiteren, unterbewussten Erinnerungsschicht eine bedeutende Rolle für den Autor. Es büßt dabei seine konkrete historische Gestalt ein und gerät zum imaginären Zentrum eines, in Perecs eigenen Worten, „olympischen Phantasmas“, in dem er nicht *die*, aber eine Geschichte seiner Kindheit einbeschlossen sieht. Folgerichtig nimmt dieses „fantasme olympique“²³ in seinem 1975 erschienenen autobiographischen Roman „W ou le souvenir d'enfance“ einen wichtigen Platz ein. Einer der beiden Erzählstränge dieses Textes schildert im Sinne einer eher klassischen Autobiographie unter anderem Perecs

¹⁸ Ebd., S. 73, „Il y avait deux ordres très distincts: celui du corps et celui de la chair“.

¹⁹ Robert Lewis: From the “Phoenix of Legends” to the “Ultimate Monument” of the Times. Stadia, Spectators, and Urban Development in Postwar Paris, in: Journal of Urban History 38, Heft 2, 2012, S. 319–335, hier S. 320, „The Parc came to fruition as a result of the efforts to improve infrastructure, public transport, and housing in 1960s Paris. In its overt concrete modernity, the Parc resonated with other contemporary building projects [...] and a consistent postwar desire to foreground French engineering and scientific prowess“. Der Stadionneubau galt als „evidence of technological modernity and progress in the 1960s and 1970s“, ebd., S. 321. Zeitgleich entsteht in München das Olympiastadion, dem ebenfalls eine politische Botschaft zugeschrieben wird: „In Munich, for instance, the new Olympic Stadium, also completed in 1972, featured a glass and acrylic roof designed to symbolize ‘transparency’ of a rebuilt postwar West Germany and its figurative distance from the Nazi regime that hosted the Berlin Olympics in 1936“, ebd., S. 325.

²⁰ Georges Perec: Je me souviens. Les choses communes 1, Paris 1978.

²¹ Ebd., S. 19, „Ich erinnere mich daran, im Prinzenparkstadion ein Autogramm von Louison Bobet erhalten zu haben.“

²² Ebd., S. 30, „Ich erinnere mich an Rennen hinter schweren Motorrädern im Prinzenparkstadion.“

²³ Georges Perec: W ou le souvenir d'enfance, Paris 1975, S. 14.

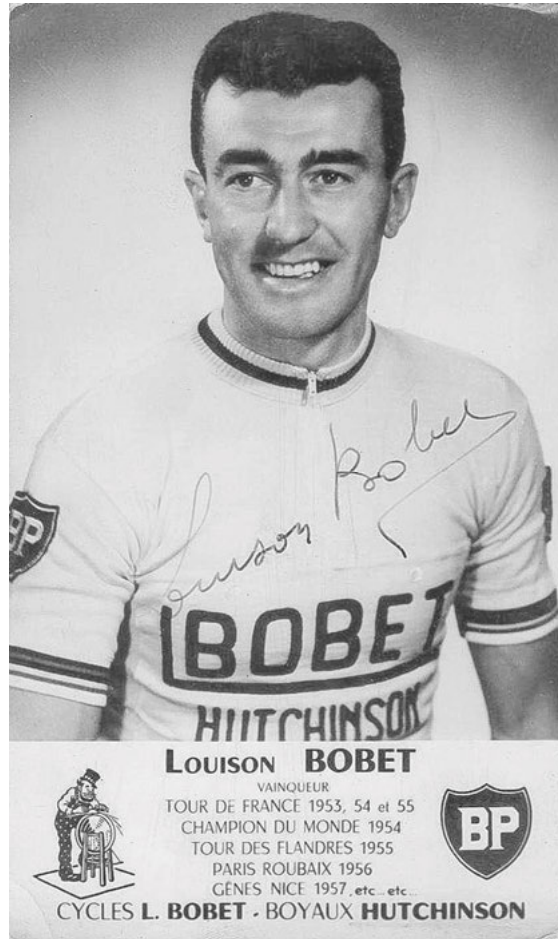


Abb. 8: Autogrammkarte Louison Bobets.

Kindheit in einem jüdischen Elternhaus sowie seine Rettung aus dem von den Nazis besetzten Paris. Der zweite Erzählstrang „W“ hingegen ist die Umschrift jener Bilder beziehungsweise Geschichten, die ihn als Jugendlichen gequält und im Alter von 13 Jahren zu einer Reihe von Zeichnungen überlebensgroßer, heroisch anmutender Figuren von Sportlern sowie zu Fragmenten einer Geschichte über eine exklusiv dem Sport verschriebene Gesellschaft auf Feuerland angeregt haben (Abb. 10).

Der Roman ist somit zugleich Autobiographie, Traum- und Reisebericht, Utopie und ethnographische Beschreibung einer Insel- und Idealgesellschaft, eines, wie es im Text heißt, neuen Olympia.²⁴ Es liegt daher nahe, diesen Text vor dem Hintergrund der eingangs beschriebenen olympischen Vision Montherlants zu lesen.

²⁴ Ebd., S. 91.

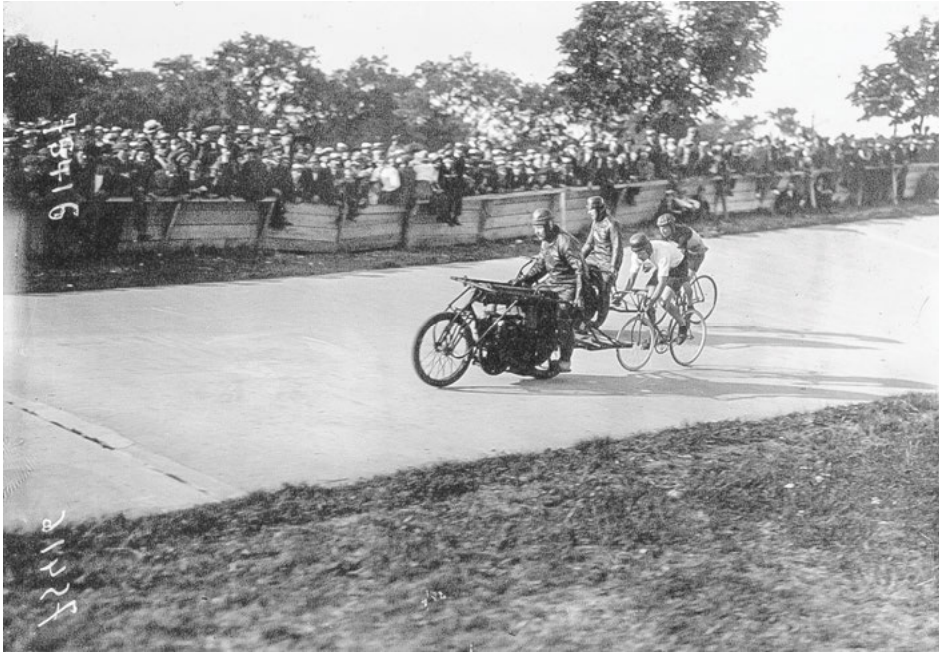


Abb. 9: Steherrennen im Parc des Princes, „Didier et Linart en course“: Pressefoto, Agence de Presse Meurisse, 1919.

Der Sport strukturiert alle gesellschaftlichen Prozesse auf W im Zeichen der olympischen Devise heroischer (Selbst-)Überbietung des ‚Schneller – Höher – Stärker‘, des ansteckenden Enthusiasmus der Athleten, der Verherrlichung des Körpers; zugleich ist das Stadion architektonisches und räumliches Organisationsprinzip der Inselgesellschaft:

„Ce qui est vrai, ce qui est sûr, ce qui frappe dès l’abord, c’est que W est aujourd’hui un pays où le Sport est roi, une nation d’athlètes où le Sport et la vie se confondent en un même magnifique effort. La fière devise FORTIUS ALTIUS CITIUS qui orne les portiques monumentaux à l’entrée des villages, les stades magnifiques aux cendrées soigneusement entretenues, [...] tels sont quelques-uns des premiers spectacles qui s’offriront au nouvel arrivant. Ils lui apprendront, dans l’émerveillement et l’enthousiasme [...], que la vie, ici, est faite pour la plus grande gloire du Corps. Et l’on verra plus tard comment cette vocation athlétique détermine la vie de la Cité, comment le Sport gouverne W, comment il a façonné au plus profond les relations sociales et les aspirations individuelles.“²⁵

²⁵ Perec, W (Anm. 23), S. 92, „Eines jedenfalls ist wahr und gesichert und fällt als erstes auf, nämlich daß W heute ein Land ist, in dem der Sport König ist, eine Nation von Athleten, in der Sport und Leben zu einer einzigen großartigen Anstrengung verschmelzen. Der stolze Wahlspruch FORTIUS ALTIUS CITIUS, der die monumentalen Säulengänge an den Dorfeinfahrten schmückt, die prachtvollen Stadien mit ihren wunderbar gepflegten Aschenbahnen, [...] die Kleidung der Männer: ein grauer Trainingsanzug mit einem riesigen weißen W auf dem Rücken, dies sind einige der ersten Schauspiele, die sich dem Neuankömmling bieten. Unter Entzücken und Begeisterung [...] erfährt er durch sie, daß das



Abb. 10: Zeichnung von Georges Perec, gefertigt im Alter von 12 oder 13 Jahren.

Leben hier dem höheren Ruhme des Körpers dient. Man wird später noch sehen, wie die Berufung zum Wettkampf das Leben des Staatswesens bestimmt, wie der Sport W beherrscht, wie er die gesellschaftlichen Beziehungen und die Sehnsüchte des einzelnen aufs Nachhaltigste geprägt hat“, Übersetzung: Georges Perec: W oder die Kindheitserinnerung, übers. von Eugen Helmlé, Frankfurt am Main 1982, S. 83–84.

Die Lage der vier Dörfer auf der Insel ähnelt einem Rechteck, auf dessen Verbindungslinien sich vier kleinere Stadien befinden, die dem Wettstreit zwischen den Dörfern dienen. Im Zentrum dieses Rechtecks liegt das den Inselwettkämpfen vorbehaltene Zentralstadion. Das Leben auf W steht somit räumlich wie zeitlich im Zeichen des sportlichen Wettkampfs, des Rhythmus der Olympiaden, Spartakiaden und der sogenannten Atlantiaden, einer Gesellschaft, die, zählt man die unzähligen Ausscheidungswettkämpfe hinzu, vom sportlich verbrämten Wettbewerbsgedanken durchdrungen ist, der andere gesellschaftliche Wertvorstellungen abgelöst hat.

Das Faszinosum der Erzählung von W besteht nun darin, dass die ausführlichen und wiederholten Beschreibungen des gesellschaftlichen Lebens im Zeichen des Sports, des Trainingsalltags, der Wettkämpfe, der Siegerehrungen das Stadion zwar weiterhin als Raum einer regelgeleiteten, sportlichen Praxis und einer heroischen ‚Moral‘ präsentieren. Deren Leitbegriffe und zentralen Narrative jedoch werden nach und nach, und ohne dass dies der Leser anfangs bemerkt, zu semantischen Leerformen, die mit den geschilderten Ereignissen in W nicht mehr korrespondieren. Inszeniert wird auf diese Weise der schleichende Übergang von der Utopie eines neuen Olympia zu einer Dystopie. So streut der Erzähler einzelne Indizien, die zunächst überlesen werden – zum Beispiel tragen die Jungathleten zur Wiedererkennung einen weißen Stofflappen auf ihrem Trikot –, dann verwundern und befremden – die Regierung kann zum Beispiel willkürlich Athleten mit einem Zeithandicap belegen oder Stacheldraht auf einzelnen Laufbahnen anbringen lassen, Faustkämpfe werden plötzlich mit Schlagringen ausgetragen –, die sich am Ende jedoch mehr und mehr verdichten und den Leser verstören, wenn etwa der Sieg des ersten den Tod des letzten Läufers nach sich zieht, der von der Menge gesteigert wird

„et son cadavre dépecé sera exposé pendant trois jours dans les villages, accroché aux crocs de bouchers qui pendent aux portiques principaux, sous les cinq anneaux entrelacés, sous la fière devise de W – FORTIUS ALTIUS CITIUS – avant d’être jeté aux chiens“,²⁶

oder wenn die Laufwettbewerbe der Atlantiaden darin bestehen, dass die mit einem Zeitvorsprung vor den Athleten gestarteten Frauen von diesen gejagt und vergewaltigt werden, nachdem sich ein Großteil der männlichen Konkurrenten vorher gegenseitig umgebracht hat. Dieser Steigerungsverlauf, diese negative Klimax führt die agonale Prägung des sportlichen Wettkampfs *ad absurdum*.

²⁶ Perec, W (Anm. 23), S. 146, „und sein zerstückelter Leichnam wird drei Tage lang in den Dörfern ausgestellt werden, an Fleischerhaken hängend, die an den Hauptsäulenhallen angebracht sind, unter den fünf ineinander verschlungenen Ringen, unter der stolzen Devise von W – FORTIUS ALTIUS CITIUS –, bevor er den Hunden zum Fraß vorgeworfen wird“, Übersetzung: Perec, W oder die Kindheitserinnerung, übers. von Eugen Helmlé (Anm. 25), S. 134.

Bezüglich des heroischen Systems bedeutet dies, dass die im Stadion realisierten außerordentlichen Leistungen, das Überschreiten von Leistungsgrenzen als Transgression, die den Sportler als potenziellen Helden und das Stadion als Raum von Heroisierung erscheinen lässt, ihrerseits durch die Regierung von W transgrediert und dadurch negiert wird: „la rigueur des institutions n’y a d’égale que l’ampleur des transgressions dont elles sont l’objet. [...] La Loi est implacable, mais la Loi est imprévisible. Nul n’est censé l’ignorer, mais nul ne peut la connaître.“²⁷ Der Sieg beziehungsweise der Triumph erscheint als Gnade oder Glück, nicht als ein aus der heroischen Leistung erwachsenes Verdienst.

Liest man Perecs Revision einer Idealgesellschaft im Zeichen des Sports von ihrem Ende, vom Nachwort des Autors her, in dem er die Gesellschaft von W mit dem Universum der Konzentrationslager vergleicht, erscheint sie noch radikaler. Er zitiert dort aus David Roussets 1946 erschienenem Text „L’univers concentrationnaire“²⁸ jene Sätze und Kommandobegriffe aus dem KZ wie „toujours vite, vite, *schnell, los Mensch*“,²⁹ die *mutatis mutandis* auch das olympische Ideal von W prägen. Was dem Leser zunächst als die Geschichte des Missbrauchs und der Perversion eines sportlichen Ideals und damit als historisch reversibler Prozess erscheint, entpuppt sich am Ende vielmehr als konstitutiv für den gesellschaftlichen Normal- als Ausnahmezustand in W.

Von der Autobiographie zu biographischem Erzählen führt uns das letzte Beispiel, Jean Echenoz’ 2008 erschienener Roman mit dem programmatischen Titel „Courir“ („Laufen“),³⁰ in dem die Lebensgeschichte des Jahrhundertläufers Emil Zátopek, der „tschechischen Lokomotive“, erzählt wird:

„C’est aussi que depuis sa première grande affaire aux Jeux de Londres, à vingt-six ans, Émile est inégalé, Émile est inégalable. Pendant les six années, les deux mille jours qui vont suivre, il sera l’homme qui court le plus vite sur Terre en longues distances. Au point que son patronyme devient aux yeux du monde l’incarnation de la puissance et de la rapidité, ce nom s’est engagé dans la petite armée des synonymes de la vitesse. Ce nom de Zátopek [...] se met à claquer universellement en trois syllabes mobiles et mécaniques, valse impitoyable à trois temps, bruit de galop, vrombissement de turbine, cliquetis de bielles ou de soupapes scandé par le k final, précédé par le z initial qui va déjà très vite: on fait zzz et ça va tout de suite vite, comme si cette consonne était un starter. Sans compter que cette machine est lubrifiée par un prénom fluide: la burette d’huile Émile est fournie avec le moteur Zátopek.“³¹

²⁷ Perec, W (Anm. 23), S. 155, „[Der] Strenge der Regeln [kommt] nur noch das Ausmaß ihrer Übertretungen gleich [...]“. Das Gesetz ist unerbittlich, doch das Gesetz ist nicht vorhersehbar. Jeder muß es kennen, aber niemand kann es kennen“, Übersetzung: Perec, W oder die Kindheitserinnerung, übers. von Eugen Helmlé (Anm. 25), S. 142.

²⁸ David Rousset: L’univers concentrationnaire, Paris 1946.

²⁹ Ebd., S. 4, Hervorhebung im Text.

³⁰ Jean Echenoz: Courir, Paris 2008.

³¹ Ebd., S. 92–93, „Nun ist Emil ja auch seit seinem ersten großen Ding bei den Spielen in London mit sechsundzwanzig Jahren unerreicht und unerreichbar. In den sechs Jahren seither, diese zweitausend Tage lang, ist er derjenige Mensch auf Erden, der auf Langstrec-

Zátopek, Sportheld und Mythos, gerät in diesem Bravourstück zur Inkarnation von Bewegung und Geschwindigkeit, derjenigen einer technisierten Moderne, sowie als Staatsathlet, als „athlète d’Etat“,³² zu derjenigen eines politischen Systems beziehungsweise einer Staatsideologie, des „communisme en marche“³³ – eine Formulierung, die die Laufbewegung des Sportlers in die Bewegung gesellschaftlichen und politischen Fortschritts umdeutet. Doch gerade die Mythisierung des Sporthelden durch die wiederholte Beschreibung ‚ewig‘ siegreicher Wettkämpfe Emil Zátopeks wird zu einem Problem der Darstellung des Heroischen an sich: So fragt der Erzähler seine Leser, ob sie seiner wiederholten Beschreibung der Triumphe Zátopeks in den Stadien von Oslo, Helsinki, der USA, Brasiliens und zahlreicher anderer Länder in West und Ost nicht überdrüssig seien, wo doch der Eindruck des ‚noch nie Dagewesenen‘ immer neuer sportlicher Höhepunkte in der Gestalt Zátopeks längst zur Gewohnheit geworden sei? Da, wo bei Montherlant die wiederholte Inszenierung des Wettkampfs im Stadion der Verfestigung eines fragilen Zukunftsraums rund um die Figur des heroisierten Athleten dient und bei Perec dem Nachweis der Indienstnahme des Sports zur Deheroisierung, ja der sukzessiven Verwandlung von (potenziellen) Helden in Opfer, entwirft Echenoz ein anderes Bild des Stadions und damit letztlich ein anderes Bild des Helden.

So präsentiert er erstens in seinem Roman das Stadion nicht länger als einen abgeschlossenen gesellschaftlichen Mikrokosmos, in dem sich die Gesamtgesellschaft unter verschiedenen, teilweise entgegengesetzten Vorzeichen spiegelt, auch beschreibt er den Sporthelden nicht mehr als Gegenentwurf zur Gesellschaft oder als ihr gleichgeschaltetes Ebenbild, wenn nicht als ihr Opfer. Echenoz bricht mit diesen Abbildungsverhältnissen vom Stadion als Raum von (De-)Heroisierung und Gesellschaft. Seine Inszenierung der wiederholten, gleichsam unaufhörlichen, nicht mehr auf das Stadionrund beschränkten Laufbewegung des Athleten – man denke an den Romantitel „Courir“ – entgrenzt das Stadion als eine dem Sport vorbehaltene architektonische Form. Der Lauf Zátopeks wird nicht länger bloß metaphorisch – zum Beispiel als Ausdruck des voranschreitenden Kommunismus –, sondern konkret mit den makrohistorischen Bewegungen, etwa jenen kriegesischer Gewalt, der Feldzüge und Aufmärsche, verwoben. Ob die Rauchschwaden der von

ken am schnellsten läuft. So wird sein Name in den Augen der Welt zur schieren Inkarnation von Kraft und Geschwindigkeit, dieser Name hat sich der kleinen Armee der Synonyme für Schnelligkeit angeschlossen. Dieser Name, Zátopek, der nichts war, nichts als ein merkwürdiger Name, klackert jetzt weltweit mit seinen drei beweglichen und mechanischen Silben, ein unbarmherziger Walzertakt, Galoppgetrappel, röhrende Turbinen, klickende Pleuel, Glöckchengebimmel oder Ventilgeklapper, besiegelt durch das auslautende K, angestimmt durch das anlautende Z, das bereits etwas sehr Schnelles ist: Man macht Zzz, und schon rennt alles los, als wäre dieser Konsonant ein Startschuss. Überdies fungiert dieser flüssige Vorname noch als Schmiermittel für die Maschine: Das Ölkännchen Emil wird mit dem Zápotekmotor mitgeliefert.“, Übersetzung: Jean Echenoz: Laufen, übers. von Hinrich Schmidt-Henkel, Berlin 2009, S. 80–81.

³² Echenoz, *Courir* (Anm. 30), S. 57.

³³ Ebd., S. 89.

den Deutschen bei ihrem Rückzug angezündeten Gebäude Zátopeks Lauftraining im Stadion behindern oder sein Trainingslauf sich angesichts des Aufflammens von Rückzugsgefechten in ein planloses Umherlaufen durch die Stadt auf der Suche nach Schutz verwandelt oder ob er als Soldat der tschechoslowakischen Armee in Felduniform, mit Marschgepäck und Soldatenstiefeln für seine Wettkämpfe trainiert – diese konkrete, metonymische Verschränkung einer die Stadiongrenzen überschreitenden Bewegung des Athleten mit der Bewegung im geschichtlichen wie sozialen Raum soll hier nur angedeutet werden.

Zweitens führt Echenoz', im Übrigen von der Erzählerfigur, wie wir gesehen haben, ironisch kommentierte, Beschreibung der scheinbar zahllosen Siegesläufe Zátopeks zu einer Multiplikation der dargestellten Stadien und damit zu einer Pluralisierung ihrer historischen, politischen und geographischen Kontexte. Die vielfältigen Weisen, in denen die Laufbewegung Zátopeks gemäß der beiden vorstehend skizzierten Modelle den Raum von Geschichte und Gesellschaft quert, erschweren die Deutung des Stadions als Raum der Heroisierung. Das Stadion erscheint nicht mehr als Heterotopie wie bei Montherlant, auch nicht als Utopie beziehungsweise Dystopie wie bei Perec, sondern als Ort der fortwährenden Ausbildung wechselnder und sich überlagernder Figurationen des Heroischen, neuer hybrider Konstellationen von Heroisierung und Deheroisierung.

Als Emil Zátopek krank aus dem Arbeitslager im Uranabbau heimkehrt, in das er wegen seines Protests gegen die sowjetische Besetzung seines Landes eingewiesen worden war, zwingt ihn das Regime, in Prag als Müllmann zu arbeiten:

„D'abord, quand il parcourt les rues de la ville derrière sa benne avec son balai, la population reconnaît aussitôt Émile, tout le monde se met aux fenêtres pour l'ovationner. Puis, ses camarades de travail refusant qu'il ramasse lui-même les ordures, il se contente de courir à petites foulées derrière le camion, sous les encouragements comme avant. Tous les matins, sur son passage, les habitants du quartier où son équipe est affectée descendent sur le trottoir pour l'applaudir, vidant eux-mêmes leur poubelle dans la benne.“³⁴

Durch den Applaus des Publikums wird der urbane Raum als Wirkungskreis der politischen Herrschaft, die den Modellathleten durch die ihm auferlegte Tätigkeit als Müllmann glaubt deheroisieren zu können, transfiguriert und in einer Art Überblendungs- und Kippfigur zugleich in ein Stadion verwandelt – Ort von Zátopeks sportlichen Höchstleistungen und seiner Konstitution als Nationalheld. Der Applaus des Publikums bekräftigt den Status des im Konflikt mit der Macht

³⁴ Echenoz, *Courir* (Anm. 30), S. 140–141, „Erstens: Wenn Emil mit seinem Besen hinter dem Kübelwagen durch die Straßen der Stadt geht, erkennt die Bevölkerung ihn sofort, alle rennen an die Fenster und applaudieren ihm begeistert. Außerdem weigern sich seine Arbeitskollegen, ihn selbst den Abfall einsammeln zu lassen, er kann nur in lockerem Trab hinter dem Wagen herlaufen, von allen angefeuert, wie früher. Allmorgendlich kommen die Menschen des Viertels, das ihm und seinem Trupp zugewiesen ist, auf die Straße hinunter, um ihn zu beklatschen und eigenhändig die Mülltonnen in den Wagen zu leeren.“, Übersetzung: Echenoz, *Laufen*, übers. von Hinrich Schmidt-Henkel (Anm. 31), S. 125.

stehenden Helden in einem Akt der Emanzipation von der politischen Herrschaft, der sich auf den Sportler wie sein Publikum gleichermaßen bezieht – eine subversive Szene, welche die hier vorgestellte Betrachtung verschiedener Stadien der Heroisierung und damit verschiedener Orte und Etappen eines komplexen Prozesses der Wechselwirkung von Sport, Literatur und Gesellschaft beschließen soll.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Bibliothèque nationale de France, EI-13/2940.
- Abb. 2: Jean-Louis Andral: Staël. La figure à nu. 1951–1955 (Katalog zur Ausstellung vom 17. Mai bis 7. September 2014 im Musée Picasso Antibes), Paris 2014, S. 97–98.
- Abb. 3: Jean-Claude Marcadé: Nicolas de Staël. Peintures et dessins, Grenoble 1984, S. 209.
- Abb. 4: Alain Orlandini: Le stade du Parc des Princes. Histoire d’une réalisation mythique, Paris 2008, S. 18.
- Abb. 5: Bibliothèque nationale de France, EI-13/2955.
- Abb. 6: Bibliothèque nationale de France, EI-13/2896.
- Abb. 7: Bibliothèque nationale de France, EI-13/ 2940.
- Abb. 8: http://images.delcampe.com/img_large/auction/000/087/581/145_001.jpg, 2. April 2015.
- Abb. 9: Bibliothèque nationale de France, EI-13/2611.
- Abb. 10: Claude Burgelin: Georges Perec, Paris 1988, S. 155.



Abb. 1: Bewegliche Handprothese eines Kriegsversehrten: Holz, Metall, 7,5 × 8,5 × 22 cm, Deutschland, nach 1918, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv. Nr. 1989/1799.

Helden als Opfer, Opfer als Helden

Eine Armprothese aus dem Ersten Weltkrieg

Jörn Leonhard

Einleitung: Kriegsoffer als Helden

Elias Canetti hatte zusammen mit seiner Mutter und seinen beiden jüngeren Brüdern 1916 Wien verlassen und war in die neutrale Schweiz, nach Zürich, umgesiedelt. Dort, so erinnerte sich der Schriftsteller später in seiner Autobiographie, ging er eines Tages mit seiner Mutter in Zürich am Limmatquai spazieren, als er Zeuge einer eindrucklichen Szene wurde: Eine Gruppe schwer verletzter französischer Offiziere in ihren auffälligen Uniformen traf auf deutsche Kriegsinvalide. Vor allem gefangene und verletzte Offiziere beider Seiten kamen während des Krieges nach Zürich und wurden in der Schweiz ausgetauscht: „Ich weiß noch, wie der Schrecken mir in die Glieder fuhr: was wird jetzt geschehen, werden sie aufeinander losgehen? In dieser Betroffenheit wichen wir nicht rechtzeitig aus und fanden uns plötzlich zwischen den beiden Gruppen, die einander passieren wollten, eingeschlossen, in ihrer Mitte.“¹ Canetti ging fest davon aus, dass die Invaliden im Wissen um das vom Gegner verantwortete eigene Leid den Krieg in Worten oder Gesten fortsetzen würden. Als er aber in die Gesichter der Soldaten blickte, erkannte er etwas anderes:

„Keines war von Hass oder Wut verzerrt, wie ich erwartet hatte. Sie sahen einander ruhig und freundlich an, als wäre es nichts, einige salutierten. Sie gingen viel langsamer als andere Menschen, und es dauerte, so kam es mir vor, eine Ewigkeit, bis sie aneinander vorbei waren. Einer der Franzosen drehte sich noch zurück, hob seine Krücke in die Luft, fuchtelte ein wenig mit ihr und rief den Deutschen, die nun schon vorüber waren, zu: ‚Salut!‘ Ein Deutscher, der es gehört hatte, tat es ihm nach, auch er hatte eine Krücke, mit der er fuchtelte, und gab den Gruß auf Französisch zurück: ‚Salut!‘ Man könnte denken, wenn man das hört, dass die Krücken drohend geschwungen wurden, aber es war keineswegs so, man zeigte einander zum Abschied noch, was einem gemeinsam geblieben war: Krücken.“²

Krücken und Prothesen symbolisierten über alle nationalen Unterschiede und patriotischen Aufladungen hinweg eine entscheidende Gemeinsamkeit der soldatischen Kriegserfahrung: nämlich sichtbar Opfer geworden zu sein, die Teilnahme am Krieg mit einem verletzten Körper oder einer beschädigten Psyche bezahlen zu müssen. Die Folgen für die Kriegsgesellschaften waren tiefgreifend: Ver-

¹ Elias Canetti: Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend (zuerst 1977), in: Elias Canetti: Das autobiographische Werk, Frankfurt am Main 2001, S. 206.

² Ebd.; vgl. Jörn Leonhard: Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs, München ⁵2014, S. 563–564.

sorgung und Fürsorge, Rehabilitation, Berufsberatung, Umschulung wurden zu Schlüsselbegriffen in der öffentlichen Wahrnehmung. Millionen Männer fühlten sich durch die physischen oder psychischen Beeinträchtigungen stigmatisiert, als sie aus dem Krieg zurückkehrten und ihn zugleich mitten in ihre Heimatgesellschaften brachten. Gleichzeitig offenbarte der Krieg in der veränderten Wahrnehmung des Kriegersopfers auch ein neuartiges Verständnis von Heldentum im Krieg (Abb. 1).³

Das bedeutete keinesfalls, dass ältere Heroisierungsstrategien verschwanden, vielmehr ordnete sich die Heroisierung des Opfers in ein zunehmend breites Panorama neu akzentuierter Heldenvorstellungen ein, die tradierte Leit motive mit neuen Erfahrungsgehalten zusammenfügten. Zu den neuen Aspekten im Krieg gehörte in Deutschland vor allem der Hindenburg-Kult. Seit seinem Sieg bei Tannenberg über die in Ostpreußen eingefallenen russischen Truppen, der zu Beginn des Krieges zum positiven Gegenstück zur verlorenen Marne-Schlacht wurde, avancierte Hindenburg zu einer Mischung aus Ersatzmonarch und geschichtspolitisch-nationaler Retterfigur. In seiner Person verbanden sich für die Zeitgenossen väterliches Charisma und unerschütterlicher Durchhaltewillen miteinander. Damit bildete er zugleich das Gegenstück zum hypernervösen Monarchen.⁴

Knüpfte diese Heroisierung, wenn auch unter anderen Vorzeichen, immerhin noch an überkommene Vorstellungen des Kriegerkönigtums an, so verwies die Heroisierung des einzelnen Soldaten als Arbeiter und Handwerker des Krieges auf ganz veränderte Kriegserfahrungen. In der Konzentration auf Material, auf Ressourcen und Truppenstärken erinnerte der Krieg an die Bedingungen der modernen Industriearbeit, mit Arbeitsteilung, *in-time*-Produktion und Taylorismus. Traditionelle Auffassungen von Gehorsam und Vorstellungen des heroischen Verhaltens wurden zunehmend von technischen und funktionalen Verhaltensweisen, ja regelrecht bürokratischen Abläufen überdeckt. Der Soldat empfand sich als Arbeiter des Krieges, als Tötungs- und Gewaltspezialist.⁵ Aber vor diesem Hintergrund waren auch neue Heldenvorstellungen möglich. Dazu zählte vor allem die Fähigkeit einzelner Truppenführer, auch unter schwersten Bedingungen Verantwortung für die ihnen unterstellten Soldaten zu übernehmen und die Kameraden nicht im Stich zu lassen. Ernst Jüngers Selbststilisierung als verwegener, angstloser und lakonischer Landsknecht in den „Stahlgewittern“ bildete den suggestiven Gegentypus zu

³ Vgl. Sabine Kienitz: Der Krieg der Invaliden. Helden-Bilder und Männlichkeitskonstruktionen nach dem Ersten Weltkrieg, in: Militärgeschichtliche Zeitschrift 60, Heft 2, 2001, S. 367–402.

⁴ Vgl. Jesko von Hoegen: Der Held von Tannenberg. Genese und Funktion des Hindenburg-Mythos (1914–1934) (Stuttgarter historische Forschungen; 4), Köln [u.a.] 2007; Leonhard: Die Büchse der Pandora (Anm. 2), S. 189–192.

⁵ Vgl. Ulrich Bröckling: Disziplin. Soziologie und Geschichte militärischer Gehorsamsproduktion, München 1997, S. 203–204.

den Kommandeuren der Etappe, welche die Feuerzonen mieden und in Krisen um ihre Autorität fürchten mussten.⁶

Schließlich brachte der Krieg in der Suche nach neuen soldatischen Abenteuerhelden eigene Narrative hervor. Sie ließen sich von den Kriegsbehörden wirkungsvoll von der Realität des grauen Feldalltags im anonymen Schützengrabenkrieg abheben, der vor allem mit Distanzwaffen geführt wurde und nichts mit ritterlichen Duellen zu tun hatte. Die mediale Instrumentalisierung von Schiffs- und U-Boot-Kommandanten und die Heroisierung von Fliegern als „Helden und Ritter der Lüfte“ zeigten den Krieg als Abenteuer und Auseinandersetzung mit Natur und Technik und zugleich als idealisiertes, ritterlich ausgetragenes Duell – sowenig die zum Teil fingierten autobiographischen Schriften wie die des ‚Roten Barons‘ Manfred von Richthofen etwas mit der blutigen Realität des Kriegsalltags zu tun hatten.⁷

Im Folgenden sollen aber nicht diese Figuren im Zentrum stehen, sondern eine andere Heroisierung im Zeichen des Krieges. Denn anders als in allen früheren Kriegen erhielten auch die soldatischen Kriegsoffer und der Prozess ihrer Reintegration und Rehabilitation einen neuen Status. Kriegsoffer wurden immer weniger als Gefallene oder Sterbende auf dem Schlachtfeld wie in der klassischen Schlachtenmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts abgebildet, also in der Pose des heroischen Offiziers, als Ausweis von Mut und Opferbereitschaft, und des christusähnlichen Opfertodes, wie exemplarisch in der Darstellung des Todes des Generals Wolfe bei Quebec 1770. Vielmehr wurden sie in ihrer Invalidität, in der sichtbaren Verletzung und ihrem Überleben als Invalide in der Heimatgesellschaft thematisiert. Mit zunehmender Dauer des Krieges wurde das Kriegsoffer immer weniger versteckt. Mit dem Übergang zum unabsehbar langen Krieg und angesichts der verlustreichen Materialschlachten gingen die Behörden das Thema immer offensiver an, wie zahlreiche Kriegsplakate und öffentliche Ausstellungen belegen (Abb. 2). So konnte sich ein ikonographisch kommunizierter Kult der Prothetik entwickeln, der eine eigene Ästhetik der Ersatzgliedmaßen hervorbrachte. Die Prothese wurde in die Symbolsprache des Heroischen integriert, und in den Prozess der Heroisierung wurden schließlich auch die Ärzte und Ingenieure mit einbezogen: Sie kämpften gleichsam an der Front der verletzten Körper oder der enormen technischen Schwierigkeiten für den Körper der Nation im Krieg.⁸

⁶ Vgl. Ernst Jünger: In Stahlgewittern (zuerst 1920), in: Ernst Jünger: Sämtliche Werke, Bd. 1, Erste Abteilung, Tagebücher, Stuttgart 1978, S. 149, S. 195; Leonhard: Die Büchse der Pandora (Anm. 2), S. 553.

⁷ Vgl. Peter Kilduff: Richthofen. Beyond the Legend of the Red Baron, London 1993; Leonhard: Die Büchse der Pandora (Anm. 2), S. 461–462.

⁸ Vgl. Sabine Kienitz: Prothesen-Körper. Anmerkungen zu einer kulturwissenschaftlichen Technikforschung, in: Zeitschrift für Volkskunde 106, Heft 2, 2010, S. 137–162.



Abb. 2: Plakat zur Kriegsfürsorge-Ausstellung 1916: Ilse Hölz, 1916, Stuttgart, Bibliothek für Zeitgeschichte.

*Krüppel, Versehrter, Invalide:
Der Kampf um den Status des Kriegsoffiziers*

Das Neuartige des Kriegsoffiziers zeigte sich auf ganz unterschiedlichen Ebenen: Millionen von Körpern wurden durch die Einwirkung von Waffengewalt verletzt. Hier kamen die qualitative und quantitative Verbesserung eingesetzter Waffen, der Einsatz von Geschossen mit höherer Durchschlagskraft und die Wirkung von mehr Geschossen auf begrenzteren Flächen zum Tragen. Am Beispiel Frankreichs lassen sich die Konsequenzen dieser Entwicklung erfassen: Hier gab es im Verlaufe des Krieges 2,8 Millionen Verwundete. Die Hälfte aller Kriegsteilnehmer wurde zweifach verwundet, weitere 300.000 sogar drei und vier Mal. Insgesamt gab es in Europa nach dem Krieg sieben Millionen Invalide, darunter etwa 350.000 Schwerstinvalide.⁹

Doch verdeckten diese Zahlen, dass körperliche Verletzungen mit längerer Dauer des Krieges häufig immer besser zu behandeln waren als in früheren Kriegen. Das lag nicht zuletzt daran, dass das Ausmaß der Verletzungen dazu zwang, überkommene medizinische Behandlungskonzepte zu hinterfragen oder neue Therapien zu entwickeln.¹⁰ Dazu zählte zum Beispiel die sogenannte Guillotine-Amputation, die sehr viel schneller als traditionelle Operationen verlief. Die aufwendige Erhaltung von Gliedmaßen als Alternative zu Amputationen wurde erst möglich, nachdem sich die Front einigermaßen stabilisiert hatte, frontnah gelegene Hospitäler eingerichtet waren und damit die Möglichkeit bestand, auch komplizierte Knochenbrüche zu heilen und die Amputation so zu umgehen.¹¹ Die orthopädische Prothetik mit berufsspezifischen ‚Arbeitsansätzen‘ sowie die Beinprothetik wurden innerhalb relativ kurzer Zeit weiterentwickelt. Ferdinand Sauerbruch entwarf nach seinen Erfahrungen als Oberstabsarzt die sogenannte Sauerbruch-Hand, die durch Oberarmmuskeln bewegt werden konnte. So nahm die prothetische Industrie einen enormen Aufschwung in allen vom Krieg betroffenen Ländern. Fortschritte gelangen auch in der Behandlung der massenhaften Kopfverletzungen, in der Aphasie-Forschung bei Sprach- und Wortverständnisverlust und in der Gesichts- und Kieferchirurgie.

Allein die ungeheure Zahl von Invaliden bedeutete eine ganz neue Herausforderung für die Kriegsstaaten. Wer war überhaupt ein Opfer? Wer sollte Ansprüche auf staatliche Fürsorge und Versorgung geltend machen können? Schon der zeitgenössische Sprachgebrauch war aufschlussreich: Hinter dem zunächst noch dominierenden Begriff ‚Krüppel‘ standen negative Konnotationen und die Angst,

⁹ Vgl. Sophie Delaporte: *Military Medicine*, in: John Horne (Hrsg.): *A Companion to World War I* (Blackwell Companions to World History), Malden, MA 2010, S. 295–306, hier S. 296.

¹⁰ Vgl. Dies.: *Les Médecins dans la Grande Guerre*, Paris 2003, S. 15–86.

¹¹ Vgl. Dies.: *Military Medicine* (Anm. 9), S. 298, S. 300–302; Dies.: *Les Médecins dans la Grande Guerre* (Anm. 10), S. 89–157.

vermeintliche Invalide könnten sich staatliche Leistungen erschleichen. Der Ausdruck ‚Rentenpsychose‘ war ein unmittelbarer Ausdruck der im Krieg sich zuspitzenden Verteilungskonflikte, die vor den Kriegsverletzten nicht haltmachten. In Preußen löste die Bezeichnung ‚Kriegsinvaliden‘ ab Mai 1915 den ‚Krüppel‘ ab. Der Staat erkannte damit die neue Qualität des Kriegsofopfers politisch an und grenzte dessen Status zugleich ein, denn indirekt war der Kreis von Kriegsofopfern viel weiter und reichte von den Witwen und Waisen bis zu den Menschen in den besetzten Gebieten.

Bei den Kriegsinvaliden im engeren Sinne erwies sich in Deutschland wie in den anderen Gesellschaften, dass die traditionellen Instrumente des Staates und die sozialkaritative Mobilisierung völlig unzureichend waren, um die enorme Zahl bewältigen zu können. Obgleich man die Gesetze der Vorkriegszeit rasch änderte, blieb die Versorgung prekär. Seit Dezember 1914 gab es in Deutschland eine von den philanthropischen Traditionen des Bürgertums geprägte Kriegsbeschädigtenfürsorge in den einzelnen Ländern und ab September 1915 auch einen Reichsausschuss, um die staatlichen Mittel und Spenden zu verwalten. Aber selbst das Reichsversorgungsgesetz vom Mai 1920 garantierte kaum eine Minimalversorgung, die diesen Namen verdient hätte. Die Betroffenen blieben angesichts der geringen Zuwendungen auf eigene Einkünfte oder familiäre Hilfe angewiesen.¹²

Die staatlichen Behörden, aber auch die Öffentlichkeit der Kriegsgesellschaften erwarteten von den Invaliden eine besondere Disziplin, den Willen zur Steigerung der eigenen Leistung, um sich möglichst rasch und vollständig wieder in die Arbeitswelt einzugliedern und damit die Kosten für die Allgemeinheit zu begrenzen.¹³ Das Denken in den Kategorien volkswirtschaftlicher Effizienz wurde also gezielt auf die Verletzten angewandt. Vielerorts wurden Ängste erkennbar, die künftige wirtschaftliche Erholung nach dem Ende des Krieges würde durch ein Heer arbeitsunfähiger und vor allem arbeitsunwilliger Invaliden gefährdet. So konzentrierte man sich auf technische und wissenschaftliche Fortschritte, um die Kriegsverletzungen auszugleichen und den Willen des Patienten zur Not auch mit Zwang zu mobilisieren. Nicht zuletzt die Werbesprache und die zahllosen Anzeigen für immer weiter perfektionierte Hand-, Arm- und Beinprothesen gewöhnten die Heimatgesellschaften an die neuartigen Verletzungsbilder.

Die Bilder der immer besser funktionierenden Prothetik versprochen, die Invaliden durch perfektionierte Technik wieder vollständig in die Zivilgesellschaft einzugliedern. Der Invalide durfte, so die Erwartung, keinesfalls zum Kostgänger der Kriegsnation werden. Daher galt es, die zu erwartenden Versorgungsansprüche

¹² Vgl. Wolfgang U. Eckart: Invalidität, in: Gerhard Hirschfeld [et al.] (Hrsg.): Enzyklopädie Erster Weltkrieg, Paderborn 2004, S. 584–586; Michael Geyer: Ein Vorbote des Wohlfahrtsstaates. Die Kriegsofopferversorgung in Frankreich, Deutschland und Großbritannien nach dem Ersten Weltkrieg, in: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaften 9, Heft 2, 1983, S. 230–277.

¹³ Vgl. Deborah Cohen: The War Come Home. Disabled Veterans in Britain and Germany, 1914–1939, Berkeley [u.a.] 2001, S. 149–187.

nach dem Krieg zu begrenzen. Der für die deutsche Invalidenfürsorge maßgebende Berliner Mediziner Konrad Biesalski formulierte 1915 die Grundsätze der Invalidenpolitik entsprechend: „1. Keine Wohltat – sondern Arbeit für die verkrüppelten Krieger. 2. Zurückschaffung in die Heimat und die alten Verhältnisse, womöglich in die alte Arbeitsstelle. 3. Verstreuung unter die Masse des schaffenden Volkes, als wenn nichts geschehen wäre. 4. Es gibt kein Krüppeltum, wenn der eiserne Wille besteht, die Behinderung der Bewegungsfreiheit zu überwinden. 5. Darum breiteste Aufklärung aller Stände, zuerst der Verwundeten selber.“¹⁴

Der Kampf mit sich selbst:

Rehabilitation als heroische Leistung der Kriegsoffer

Die Begeisterung angesichts immer neuer Durchbrüche bei der Entwicklung von Prothesen und Operationstechniken, ja eine regelrechte Kultur der perfektionierten menschlichen Ersatzteile zeugte von der Utopie einer vollständigen Kompensation des Opfers. Die Prothesen schienen nicht nur die menschlichen Gliedmaßen zu ersetzen – sie passten in der Wahrnehmung der Zeitgenossen auch perfekt zur Vorstellung einer modernen, arbeitsteiligen Industrie mit Fließbandproduktion. In einem zeitgenössischen Aufsatz wurde der Zusammenhang zwischen der Kriegsbeschädigtenfürsorge und dem modernen Taylorsystem besonders hervorgehoben: „Die Herstellung der Prothesen und ihrer verschiedenen Formen und Teile, insbesondere der Arbeitsklauen, ist nun in dieser Hinsicht nichts anderes als die Verwirklichung der Taylorschen Forderung: Anpassung des Werkzeugs an die besondere Veranlagung des Arbeiters.“¹⁵

Aber dieses Ideal der Kompensation durch Technik und Willen betraf nicht nur einfache Soldaten. Paul Wittgenstein, der Bruder des Philosophen Ludwig Wittgenstein und Sohn einer bekannten Wiener Industriellenfamilie, hatte am 1. Dezember 1913 im Großen Konzertsaal des Wiener Musikvereins mit dem Wiener Tonkünstlerorchester sein Debüt als Konzertpianist gefeiert. Kurze Zeit nachdem er im August 1914 an die Ostfront eingezogen worden war, wurde er so schwer verwundet, dass ihm der rechte Arm amputiert werden musste. Nach Aufent-

¹⁴ Konrad Biesalski: Wer ist der Führer in der gesamten Fürsorge für unsre heimkehrenden Krieger?, in: *Tägliche Rundschau*, 18. Januar 1915, zitiert nach Gesa zur Nieden: Verdrängen durch Überspielen. Musik, Krieg und Kriegsbewältigung am Beispiel des einarmigen Pianisten und Mäzens Paul Wittgenstein, in: Sven Oliver Müller / Sarah Zalfen (Hrsg.): *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914–1949)* (Histoire; 30), Bielefeld 2012, S. 255–278, hier S. 268.

¹⁵ E. Meyer: Kriegsbeschädigtenfürsorge und Taylorsystem, in: *Zeitschrift für Krüppelfürsorge* 10, 1917/18, S. 145–150, hier S. 147, zitiert nach Bernd Ulrich: „... als wenn nichts geschehen wäre“. Anmerkungen zur Behandlung der Kriegsoffer während des Ersten Weltkriegs, in: Gerhard Hirschfeld [et al.] (Hrsg.): *Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch. Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs* (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte, N.F.; 1), Essen 1993, S. 140–156, hier S. 150; vgl. auch Karin Harrasser: *Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*, Bielefeld 2013.

ten in russischen Gefangenenerlagern kehrte er im Dezember 1915 nach Wien zurück. Dort setzte er seine Karriere als linkshändiger Pianist fort, förderte als Kunstmäzen Klavierwerke für die linke Hand und wurde zum Symbol einer in der Überwindung stärkster Widerstände heroischen Reintegration der Invaliden. Das reichte bis zur Verdrängung des Krieges als Opfererfahrung – Wittgensteins eigene physische Rehabilitation entsprach dem heroischen Konzept, die Behinderung durch eisernen Willen auszugleichen. Das von ihm geförderte musikalische Repertoire knüpfte an den Traditionen der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts an und trug dazu bei, diese Musik zu kanonisieren – so als hätte der Erfahrungseinschnitt des Ersten Weltkriegs niemals stattgefunden und hätte auch keine ästhetischen Konsequenzen.¹⁶

Die Vorstellung des Kriegsopfers veränderte sich durch den Krieg grundlegend. Das hatte viel mit einer Transformation von Körperbildern und Körperpraktiken zu tun und es hatte enorme Konsequenzen für das Verständnis von Kriegshelden in allen Gesellschaften. Hatte eine Verwundung zu Beginn des Krieges noch als Auszeichnung und Beweis für das heldenhafte Vorbild des einzelnen Soldaten gegolten, so ließ sich diese Vorstellung angesichts der enormen Zahl von Verwundeten und Kriegsversehrten immer weniger aufrechterhalten. Die verletzten Körper, die Präsenz von physischer und psychischer Beschädigung zwangen dazu, das überkommene Bild des männlichen Kriegerhelden weiterzuentwickeln. Nicht mehr allein das Opfer im Kampf qualifizierte ihn, sondern auch der gelungene Prozess seiner Heilung und Reintegration in die Berufs- und Arbeitswelt. Der Kriegsheld fand trotz seiner schweren Einschränkung und Behinderung den Weg zurück in eine Beschäftigung, er überwand die körperliche Beeinträchtigung, er restituierte seinen Status als Mann durch Willen und Disziplin. Der Invalide verließ sich jedenfalls nicht auf eine passive Rolle oder einen Anspruch auf ökonomische Unterstützung.

Genau hier setzte sich die Ideologie des Willens fort, die auch den Blick auf den Kampf zwischen Mensch und Maschine in diesem industrialisierten Krieg bestimmte: Der Glaube daran, den entscheidenden Sieg auch gegen die stärkste Verteidigung und die technische Überlegenheit des Gegners erzwingen zu können, galt auch für den verletzten Soldaten im Kampf mit sich selbst. So konnten alle am Heilungs- und Rehabilitationsprozess Beteiligten als heroische Kämpfer erscheinen: die Ärzte im Kampf gegen Willensschwäche und Simulation und selbst die Ingenieure, die mit der immer weiter perfektionierten Prothetik einen Sieg der Technik an der Front der verletzten Körper zu erringen schienen. Vor allem die Verletzten selbst waren in dieser Perspektive Kämpfer, die mit ihrer eigenen Willensleistung das Stigma der Kriegsverletzung in ein neues Selbstbild verwandelten und der nationalen Gemeinschaft nicht zur Last fielen – über das individuelle Leid der Invaliden, ihre vielfältige Traumatisierung und ihren je individuellen

¹⁶ Vgl. zur Nieder: Verdrängen durch Überspielen (Anm. 14), S. 255–278.

Weg zurück in ihre Familien, Berufe und die Gesellschaft sagten solche Projektionen nichts, dafür aber umso mehr über die kollektiven Ängste von Nachkriegsgesellschaften.¹⁷

Das heroisierte Kriegsoffer war in dieser zeitgenössischen Interpretation ambivalent: Es war gleichzeitig Teil der Gemeinschaft und stand doch außerhalb von ihr. Es unterschied sich von anderen durch das sichtbare oder auch nur ahnbare Stigma der Verletzung und es musste darum kämpfen, durch Willen, Disziplin und Selbstüberwindung wieder ein Teil der Gemeinschaft zu werden.¹⁸

Deutungskämpfe: Die Instrumentalisierung der Opferhelden

Die Opferhelden hatten aber auch eine entscheidende Funktion für die Interpretation des Krieges, sowohl als Akteure – etwa nach 1918 als nach Hause zurückkehrende Veteranen – als auch als Objekte, die man politisch instrumentalisierte. Mit zunehmender Dauer des Krieges entwickelte sich eine regelrechte Konkurrenz von positiven und kritisch-distanzierenden Berufungen auf die Opferhelden. Am Ende standen eine ausgesprochene Vieldeutigkeit und eine große Spannung zwischen den Deutungen, Berufungen und Appellen. Aus den Konflikten um den Status des Opfers, der sich zwischen der Heroisierung des Schlachtentodes und der Rehabilitation auf der einen Seite sowie zwischen sichtbarer Verletzung und Misstrauen gegenüber den angeblichen Rentensimulanten auf der anderen Seite bewegte, konnte so kein einheitlicher Opfer- und Heldendiskurs entstehen.

Das deutsche Militär hatte zu Kriegsbeginn versucht, dem massenhaften Kriegstod einen patriotischen Sinn zu geben. Das wurde in der Heroisierung der bei Langemarck gefallenen jungen Kriegsfreiwilligen deutlich. Ihren Kriegstod stilisierte man zum Vorbild einer heroischen Opferbereitschaft der ganzen Nation.¹⁹ Einen wichtigen Beitrag zur je eigenen Nationsbildung der Dominion-Gesellschaften innerhalb des Britischen Empire im Zeichen der soldatischen Heroisierung leisteten die gefallenen Soldaten der kanadischen, australischen und neuseeländischen Einheiten. Dabei trat der Gedanke des militärischen Sieges immer mehr hinter die Feier des außergewöhnlich tapferen Verhaltens in einer ausweglosen Situation, des Aushaltens und Durchhaltens unter extremen Bedingungen zurück. Auch die Feier einer besonderen Kameradschaft als nationale Eigenschaft stand in diesem Zusammenhang. Kritisch dagegen ließ sich das soldatische Opferheldentum im My-

¹⁷ Vgl. Sabine Kienitz: Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923 (Krieg in der Geschichte; 41), Paderborn 2008, S. 170–237, S. 344–353; Heather R. Perry: Militarizing the Disabled. Medicine, Industry, and ‚Total Mobilization‘ in World War I Germany, in: Jennifer Keene / Michael S. Neiberg (Hrsg.): Finding Common Ground. New Directions in First World War Studies (History of Warfare; 62), Leiden 2011, S. 267–292.

¹⁸ Vgl. Erving Goffman: Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity, New York 1963 (Neudruck 1986), S. 123–125.

¹⁹ Vgl. Gerd Krumeich: Langemarck, in: Hagen Schulze / Etienne François (Hrsg.): Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 1, München 2001, S. 292–309.

thos der ‚lost generation‘ oder im Topos des ‚Kanonenfutters‘ einsetzen: Hier starben die Soldaten nicht für die Nation und die von ihr repräsentierten Werte, sondern sie wurden als passive Opfer militärischer Verantwortungslosigkeit und unfähiger Kommandeure dargestellt. Das Bild des an den Fronten verheizten Arbeiters, der den Krieg für die Spekulanten und Profiteure einer zutiefst ungerechten Wirtschaftsordnung führen musste, verband das Kriegsoffer schließlich mit der Hoffnung auf eine revolutionäre Mobilisierung.²⁰

Die Vorstellungen von Tod und Verletzung, von exemplarischem und verrate-nem Heldentum ließen sich also in ganz unterschiedlichen Konstellationen, in politischen und sozialen Konflikten der Kriegsgesellschaften einsetzen und instrumentalisieren. Die Wendung gegen vermeintliche ‚Drückeberger‘, ‚shirkers‘ und ‚embusqués‘ bezog seine Wirkung vor allem aus dem impliziten Vorwurf, dass all diese Gruppen das heroische Opfer der Soldaten an der Front verhöhnten. Darauf hinzuweisen und daran zu appellieren, wurde ein Teil der Sprache des Krieges. Es verlieh der Forderung, die Lasten gerecht zu verteilen, besondere moralische Glaubwürdigkeit und es erinnerte daran, dass der Zusammenhalt der Kriegsgemeinschaft nicht selbstverständlich war, dass er gefährdet werden konnte, wenn man die Invaliden aus dem Blick verlor. Dass in den Augenblicken der Krise, bei den Meutereien und Massendesertionen – in Russland seit Ende 1916, in Frankreich ab Frühjahr 1917 und auf deutscher Seite seit dem Spätsommer 1918 – an das Bild des inneren Verrats erinnert wurde, war kein Zufall: Der Kern dieser politisch-ideologischen Narrative bestand in dem Vorwurf, das heldenhafte Opfer der kämpfenden Soldaten werde verleugnet, indem man ihnen aus der Mitte der Heimatgesellschaften in den Rücken falle und so die Verteidigung der Nation untergrabe. Die Dolchstoßlegenden während des Krieges und nach 1918 setzten diese Semantik der Opferhelden und des Verrats an ihnen voraus.²¹ Das galt auch für die deutsche Kriegsneurosendebatte und ihre politische Instrumentalisierung: Die Metaphern der Willensschwäche ließen sich von den Soldaten auf die psychische Anfälligkeit der ganzen Heimatgesellschaft anwenden. Im Felde, so sollten im Sommer 1919 viele Mediziner argumentieren, seien es die Kriegsneurotiker gewesen, die aufgrund ihrer Störungen kampfunfähig geworden seien, 1918/19 aber hätten „psychopathische Führer“ auf die durch den langen Krieg psychisch bereits geschwächte Bevölkerung eingewirkt und eine „hysterische Massenpsychose“ ausgelöst. Die hohe Zahl der „Kriegsmüden“ in den Lazaretten und der psychisch schwachen Frauen der Heimat hätten dieser Entwicklung keinen entschiedenen Widerstand mehr entgegengebracht. Mit dem Gegensatz von leistungsfähigen Soldaten an der Front und „Min-

²⁰ Vgl. Benjamin Ziemann: Enttäuschte Erwartung und kollektive Erschöpfung. Die deutschen Soldaten an der Westfront 1918 auf dem Weg zur Revolution, in: Jörg Duppler / Gerhard Paul Groß (Hrsg.): Kriegsende 1918. Ereignis, Wirkung, Nachwirkung [40. Internationale Tagung für Militärgeschichte] (Beiträge zur Militärgeschichte; 53), München 1999, S. 165–182, hier S. 165–166; Wolfgang Kruse: Der Erste Weltkrieg, Darmstadt 2009, S. 58–60.

²¹ Vgl. Leonhard: Die Büchse der Pandora (Anm. 2), S. 933.



Abb. 3: Les cinq gueules cassées: Ansichtskarte zu den Friedensverhandlungen von Versailles, 19. Juni 1919.

derwertigen“ in der Heimat ließen sich Dolchstoßlegende und Nervendebatte miteinander verbinden.²²

Die Instrumentalisierung der Opferhelden reichte weit über das Ende des Krieges hinaus (Abb. 3). Am 28. Juni 1919 kam es im Spiegelsaal des Schlosses von Versailles zu einer Szene, die exemplarisch für die emotionale Aufladung der Unterzeichnung des Friedensvertrages und die Belastung der Friedensordnung durch moralische Implikationen von Schuld und Verantwortung stand. Bevor man die deutsche Delegation in den Saal führte, wurden fünf in ihren Gesichtern schwer verletzte französische Soldaten in der Nähe des Tisches platziert, an dem die deutschen Politiker ohne jede Aussprache die Dokumente zu unterzeichnen hatten. Der französische Ministerpräsident Georges Clemenceau unterstrich diese Geste noch, indem er den *‘cinq gueules cassées’* stumm die Hände schüttelte. Auf Hunderttausenden von Bildpostkarten sollten die fünf Soldaten nach dem Friedensschluss zum sichtbaren Symbol der französischen Opferhelden werden. Sie gaben durch ihre entstellten Gesichter dem Krieg geradezu ein Gesicht und unterstrichen dadurch die Deutung der deutschen Schuld am Krieg.²³ Was der Inszenierung der Invaliden im Spiegelsaal von Versailles, den Bildern der Gesichts-

²² Emil Kraepelin: Psychiatrische Randbemerkungen zur Zeitgeschichte, in: Süddeutsche Monatshefte 16, 1919, S. 171–183, zitiert nach Martin H. Geyer: Verkehrte Welt. Revolution, Inflation und Moderne, München 1914–1924 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft; 128), Göttingen 1998, S. 99–100.

²³ Vgl. Sophie Delaporte: *Gueules cassées de la Grande Guerre*, Paris 2004.

verletzten in der pazifistischen Literatur nach 1918 und noch den politischen Argumenten revisionistischer Politik nach dem Krieg bei allen ideologischen Gegensätzen zugrunde lag, war die Überzeugung, dass die heroischen Opfer des Krieges nicht umsonst gewesen sein durften. Daraus entstand eine enorme Wirkung, in der sich politische Agenden und das konkrete Leid von Millionen von Soldaten und ihren Familien überlagerten.

Jenseits der Heroisierung:

Die radikale Individualität des Opfers und die Grenze des Sagbaren

Welche Geschichte ist in diesem Beitrag nicht erzählt? Vielleicht die eigentlich wichtige, nämlich die der unzähligen Opfer, deren Krankheitsbild nicht zur Heroisierung taugte, deren Weg aus dem Krieg nicht in der heroischen Rehabilitation, sondern in Ausgrenzung und Isolation, Unterversorgung und Misstrauen mündete – gleichsam der Gegenentwurf zum heroisierten Invalidenarbeiter, der seine Verletzung durch perfekte Technik überkompensierte.

Auch andere Opfergeschichten passen nicht in das vorgestellte Schema der Opferhelden. Die Heroisierung des Kriegsoffiziers setzte primär sichtbare Verletzungen und physische Beeinträchtigungen, also besonders glaubhafte Stigmata, voraus. Zwangen die Gesichtsverletzten zu einem Blick auf die radikalen Folgen des Krieges, so war anderen Opfern ihre Verletzung äußerlich nicht anzusehen. Nach den ersten Monaten Stellungskrieg und den Erfahrungen mit schweren Artillerieangriffen zeigte eine zunehmende Anzahl von Soldaten an allen Fronten des Krieges Symptome, die sich auf keine äußerlich sichtbare Verletzung zurückführen ließen: Diesen Soldaten schien der Krieg wie ein Blitz in den Körper gefahren. Sie zitterten am ganzen Körper, litten unter Verrenkungen, Lähmungen und Verkrampfungen.²⁴ Von Anfang an waren die ‚Kriegszitterer‘ oder ‚*shell shocked*‘ mit dem Verdacht konfrontiert, ihre Symptome lediglich zu simulieren, um einen Heimaturlaub, eine Befreiung vom Kriegsdienst oder später eine Invalidenrente zu erwirken.

Bei der Therapie dieser Erkrankungen sollte der Wille des Patienten mobilisiert werden. Arzt und Patient schienen dabei selbst in einem Kampf miteinander verbunden. In der Behandlungspraxis wurden mit den Kriegsneurotikern Experimente angestellt, die unter Berufung auf das Prinzip von Trauma und Gegentrauma häufig die Grenze zur faktischen Folter der Patienten überschritten. Bettnässer sperrte man in Zimmer ohne Toilette ein. Nur zu genau bestimmten Stunden wurden sie zum Urinieren geführt. Patienten mit hysterischem Erbrechen mussten unter Aufsicht besonders viel essen. Erbrachen sie sich, zwang man sie, das Erbro-

²⁴ Vgl. Susanne Michl: „Gehe hin, dein Glaube hat dir geholfen.“ Kriegswunder und Heilversprechen in der Medizin des 20. Jahrhunderts, in: Alexander C. T. Geppert / Till Kössler (Hrsg.): Wunder. Poetik und Politik des Staunens im 20. Jahrhundert (Suhkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1984), Frankfurt am Main 2011, S. 211–236, hier S. 219–227.

chene wieder hinunter zu schlucken. Soldaten, die ihre Stimme verloren hatten, wurde ohne Vorwarnung eine Kugelsonde in den Kehlkopf eingeführt, um mit dem erwarteten Angstschrei die Stimme zu reaktivieren. Auch der Einsatz von schweren Elektroschocks stand in diesem Zusammenhang.²⁵

Das massenhafte Auftreten neurologischer Symptome wirkte auch deshalb so bedrohlich, weil sie das professionelle Selbstbild der Militärs, das Selbstbewusstsein der Offiziere und Soldaten als männliche, tapfere und nervenstarke Krieger infrage stellten. Wie in der Arbeitswelt der Vorkriegsgesellschaften, so wurde auch für den Krieg der Zusammenhang von physischer Kondition und Nervenstärke als entscheidende Bedingung für den Erfolg betont. Die zu Beginn des Krieges auf allen Seiten dominierende Sicht auf den individuellen Willen der Soldaten, auf ihre unerschütterlichen Nerven als Voraussetzung für ihre Kampffähigkeit, ihr Durchhaltevermögen, ihr besonderes Heldentum, war mit der Fixierung auf den Angriff und die militärische Entscheidungsschlacht eng verknüpft gewesen. All das schien nun gefährdet: Die Kriegsneurotiker repräsentierten in dieser Wahrnehmung einen zutiefst unmännlichen und dem Ideal soldatischer Willensstärke und Selbstkontrolle widersprechenden Zustand, einen Zusammenbruch der individuellen Disziplin, einen unbeherrschbar gewordenen Körper, der zum Heldentum nicht taugte.

Schließlich ist auch eine andere Geschichte der Opfer hier nicht erzählt, weil sie den Zeitgenossen des Krieges unter dem Eindruck ihrer Erfahrungen in den Feldlazaretten die Grenzen der Sagbarkeit vorführte. In zahllosen Tagebüchern und Briefen von Krankenschwestern liest man von der elementaren Schwierigkeit, den Schmerz eines verletzten Soldaten überhaupt nachvollziehen zu können. In diesen Aufzeichnungen bildete das Nebeneinander von Intimität und Marginalität ein Leitmotiv. Die Eindrücke vieler Krankenschwestern in den Frontlazaretten waren von der physischen Nähe zu den Opfern geprägt, doch zugleich besaßen sie keine Möglichkeit, ihren physischen Schmerz oder die psychische Traumatisierung wirklich zu ermessen. Dafür gab es letztlich keine angemessene Sprache: „Der Schmerz der einen Kreatur“, so beschrieb eine Krankenschwester das Dilemma, „kann keine Bedeutung für die einer anderen Kreatur haben. Es ist fast unmöglich, einen Mann angemessen zu pflegen, dessen Schmerz man sich nicht vorstellen kann.“²⁶

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Christoph Stölzl (Hrsg.): Bilder und Zeugnisse der deutschen Geschichte. Aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums, Berlin 1995, S. 370.

²⁵ Vgl. ebd., S. 213–220.

²⁶ Zitiert nach: Santanu Das: Touch and Intimacy in First World War Literature, Cambridge 2005, S. 189; vgl. auch Leo van Bergen: Before my Helpless Sight. Suffering, Dying and Military Medicine on the Western Front, 1914–1918, Farnham [u.a.] 2009.

Abb. 2: Deborah Cohen: Kriegsoffer, übers. von Katrin Paehlerin, in: Rolf Spilker / Bernd Ulrich (Hrsg.): Der Tod als Maschinist. Der industrialisierte Krieg 1914–1918. Eine Ausstellung des Museums Industriekultur Osnabrück im Rahmen des Jubiläums „350 Jahre Westfälischer Friede“ 17. Mai–23. August 1998, Bramsche 1998, S. 216–227, hier S. 218.

Abb. 3: © The Bridgeman Art Library.



Abb. 1: Suvorov-Orden, 1942.

Der Suworov-Orden (1942/2010) und die Adaptierung einer historischen Heldenfigur für den modernen Massenkrieg

Dietmar Neutatz

Einführung

Am 29. Juli 1942, in einer für die Sowjetunion kritischen Phase des Zweiten Weltkriegs, stiftete die sowjetische Regierung den Suworov-Orden. Namensgeber des Ordens ist Aleksandr Suworov, ein russischer Feldherr aus dem 18. Jahrhundert. Am selben Tag wurde der Aleksandr-Nevskij-Orden, ein halbes Jahr später der Kutuzov-Orden¹ gestiftet, beide ebenfalls nach historischen Feldherren benannt.

Fürst Aleksandr Nevskij hatte 1242 in der Schlacht auf dem Eis des Peipussees den Deutschen Orden zurückgeschlagen. General Michail Kutuzov hatte 1812 als Oberbefehlshaber der russischen Truppen im ‚Vaterländischen Krieg‘ gegen Napoleon gesiegt. Aleksandr Suworov war ebenfalls schon zu Lebzeiten ein gefeierter Feldherr gewesen. Meilensteine seiner Karriere waren der Türkenkrieg 1787 bis 1792, mit dem Russland die Eroberung der Schwarzmeerküste, also der heutigen Südukraine und der Krim vollendete – was für seinen Stellenwert in der gegenwärtigen russischen Erinnerungskultur wichtig ist –, der Kampf gegen die Polen 1794 sowie die Feldzüge in Italien und in den Schweizer Alpen 1799 im Rahmen der Koalitionskriege gegen das revolutionäre Frankreich. Suworovs Ruhm beruht darauf, dass er keine einzige Schlacht verloren hat. Ihm wird Entschlussfreudigkeit zugeschrieben, verbunden mit unkonventionellen Lösungen abseits starrer Regeln, sowie ein väterlich-fürsorgliches Verhältnis zu seinen Soldaten. In der patriotisch-nationalistischen Perspektive verkörpert er die russische Kriegskunst, glänzende Siege gegen mächtige Gegner, militärisches Genie, Größe und Macht des Imperiums.²

¹ Der Kutuzov-Orden wurde am 18. Februar 1943 gestiftet, als die Vernichtung der 6. deutschen Armee in Stalingrad absehbar war.

² Die Literatur zu Suworov hat überwiegend heroisierenden Charakter. Aus der Fülle der neueren Darstellungen seien exemplarisch genannt: Peter Hoffmann: Alexander Suworow. Der unbesiegte Feldherr. Berlin 1986; Vjačeslav Lopatin: Suworov, Moskau 2012; Arsenij Zamost'janov: Velikij Suvorov i suvorovskij obraz v otečestvennoj kul'ture (Der große Suworov und das Suworov-Muster in der vaterländischen Kultur), Moskau 2000; Ders.: Suworov byl neob'jasnimym čudom ... K 275-letiju so dnja roždenija A. V. Suvorova (Suworov war ein unerklärliches Wunder ... Zum 275. Jahrestag der Geburt Suworovs), Moskau 2006; Ders.: Aleksandr Suworov Bog vojny (Aleksandr Suworov, Gott des Krieges), Moskau 2008; Ders.: Aleksander Suvorov. I žizn' ego polna čudes ... (Aleksandr Suvorov. Auch sein Leben ist voller Wunder ...), Moskau 2012. Ders.: Genij Vojny Suvorov. „Nauka pobeždat“ (Das Genie des Krieges Suvorov. „Die Wissenschaft zu siegen“), Moskau 2013. Vgl. auch

Dass in Kriegszeiten militärische Auszeichnungen und Orden verliehen werden, ist nichts Besonderes. Es war damals und ist bis heute bei kriegführenden Staaten übliche Praxis.³ Erklärungsbedürftig ist aber, dass ausgerechnet Stalin auf einen Feldherrn des 18. Jahrhunderts zurückgriff, der das zarische Russland verkörperte, wo doch Stalin dem eigenen Land seit 1928 eine radikale Umgestaltung und einen Bruch mit der Vergangenheit aufgezwungen hatte und das alte zarische Russland in der sowjetischen Propaganda als der Inbegriff von Rückständigkeit, Unterdrückung und Unfähigkeit galt. Erklärungsbedürftig ist auch, wie ein Feldherr des 18. Jahrhunderts in der politischen Erinnerungskultur umgemodelt werden musste, um im technisierten Massenkrieg des 20. Jahrhunderts als Vorbild dienen zu können. Ausgehend von dieser Irritation soll im Folgenden gezeigt werden, in welchem Kontext der Orden 1942 gestiftet wurde, wie man einen Feldherrn des 18. Jahrhunderts für die Bedürfnisse des modernen Massenkriegs adaptierte und – um die Brücke in die Gegenwart zu schlagen – welche Rolle der Suvorov-Orden und die Erinnerung an Suvorov 2014 in der Ukraine-Krise spielte.

Den Mittelpunkt des Ordens bildet ein Medaillon mit einem Reliefporträt von Aleksandr Suvorov. Eingerahmt wird das Porträt von zwei Halbkreisen. Den unteren Halbkreis bilden zwei zusammengebundene Zweige mit Lorbeer- und Eichenlaub, die seit der Antike für Sieg beziehungsweise Macht und Treue stehen. Den oberen Halbkreis bildet der Schriftzug mit dem Namen des Feldherrn.

Diese von antiken Vorbildern inspirierte Bildsprache ist eingebettet in sowjetische Symbolik: Der Orden erhält seine Form durch einen Strahlenkranz in Gestalt des fünfeckigen Sowjetsterns. Die oberste Zacke des Sterns ist beim Orden erster Klasse zusätzlich mit einem kleinen roten Sowjetstern versehen. Auf diese Weise erzeugt der Orden eine imaginierte Traditionslinie von der Antike über den russischen Feldherrn des 18. Jahrhunderts bis in die sowjetische Gegenwart.

Der Suvorov-Orden war damals der höchste Militärorden der Sowjetunion. Er wurde in drei Klassen verliehen. Die erste Klasse, aus Platin und Gold, war Kommandeuren von Fronten und Armeen vorbehalten, die zweite Klasse, aus Gold und Silber, konnte an Kommandeure von Korps, Divisionen und Brigaden verliehen werden, die dritte Klasse, aus Silber, an Kommandeure von Regimentern und Bataillonen. Der Orden war also nicht für die Masse der Rotarmisten gedacht, sondern für Offiziere, insbesondere für Generäle und Marschälle. Der

Reinhard Nachtigal: Bricht in Russland ein heroisches Zeitalter an? Der russische Feldherr Alexander Suworow als Kristallisationsfigur eines neuen Nationalmythos. Zu den neuen Biographien von Wjatcheslaw Lopatin und Arsenij Samostjanow, in: *helden. heroes. héros*. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 2, Heft 2, 2014, S. 131–140.

³ Vgl. dazu Ralph Winkle: Für eine Symbolgeschichte soldatischer Orden und Ehrenzeichen, in: Nikolaus Buschmann / Horst Carl (Hrsg.): *Die Erfahrung des Krieges. Erfahrungsgeschichtliche Perspektiven von der Französischen Revolution bis zum Zweiten Weltkrieg* (Krieg in der Geschichte; 9), Paderborn [u.a.] 2001, S. 195–214; Ders.: *Der Dank des Vaterlandes. Eine Symbolgeschichte des Eisernen Kreuzes, 1914–1936*, Essen 2007; Ludgera Vogt: Zeichen der Anerkennung. Orden als Medien sozialer Differenzierung und gesellschaftlicher Integration, in: *Soziale Welt* 48, Heft 2, 1997, S. 187–205.

Orden wurde in der ersten Klasse 390 Mal, in der zweiten Klasse mehr als 2800 Mal, in der dritten Klasse über 4000 Mal verliehen. Den Orden Nummer eins der ersten Klasse erhielt am 28. Januar 1943 Marschall Georgij Žukov. Im Laufe des Krieges wurde ihm der Orden noch zwei Mal verliehen.⁴

Die Adaptierung eines Helden für den modernen Massenkrieg

Im Sommer 1942 befand sich der Zweite Weltkrieg auf seinem Höhepunkt. Für die Sowjetunion war die Lage prekär geworden. Der Deutschen Wehrmacht war es im Frühjahr 1942 gelungen, nachdem die ursprüngliche Blitzkrieg-Strategie im Herbst 1941 vor Moskau gescheitert war, die Initiative wieder an sich zu reißen und weiter ins Landesinnere vorzustoßen. Angesichts der abermaligen großen Gebietsgewinne der Wehrmacht in Verbindung mit den schweren Verlusten, welche die Rote Armee hatte hinnehmen müssen, und den Einbrüchen in der Lebensmittelversorgung und Industrieproduktion drohte die Sowjetunion zu kollabieren.⁵

Auflösungserscheinungen in der Armee, die an Zustände im Ersten Weltkrieg erinnerten, veranlassten Stalin am 28. Juli 1942 zu dem berüchtigten Befehl Nr. 227 „Keinen Schritt zurück!“. Damit verbot er jeden weiteren Rückzug und drohte allen „Panikmachern“ und „Feiglingen“ mit der sofortigen Exekution oder Versetzung in ein Strafbataillon, die ebenfalls einem Todesurteil gleichkam. Unterstrichen wurde der Befehl durch die Verstärkung der im September 1941 bei den Divisionen aufgestellten Sperrabteilungen, die hinter der Kampflinie auf der Höhe der Artilleriestellungen einen Kordon bildeten und den Auftrag hatten, auf zurückweichende eigene Soldaten zu schießen.⁶

Ähnlich wie schon im Sommer 1941, als die Wehrmacht die Sowjetunion zu überrennen schien, kombinierte Stalin diese repressiv-disziplinierenden Elemente mit dem Appell an den Patriotismus und den Willen der Soldaten, die Heimat und die eigene Familie gegen den eingedrungenen Feind zu verteidigen. Einen Tag nach der Verkündung des Befehls „Keinen Schritt zurück!“ stiftete das Präsidium des Obersten Sowjet den Suworov- und den Nevskij-Orden. Die zeitliche Koinzidenz unterstreicht die Verzahnung repressiver und motivierender Elemente im stalinistischen Umgang mit der Bevölkerung. Auf den patriotischen Impetus allein konnte sich Stalin nach all dem Leid, das er Millionen Menschen im eigenen Land seit Ende der 1920er Jahre angetan hatte, nicht verlassen.⁷ Insbesondere die ersten

⁴ Umfangreiche Informationen samt einer Liste der mit dem Orden ausgezeichneten Personen: https://ru.wikipedia.org/wiki/Орден_Суворова, 17. April 2015. Dietrich Herfurth: Militärische Auszeichnungen der UdSSR, Berlin 1987, S. 56.

⁵ Richard J. Overy: Russlands Krieg: 1941–1945, übers. von Hainer Kober, Reinbek 2003, S. 243.

⁶ Ebd., S. 245–250; Joachim Hoffmann: Stalins Vernichtungskrieg: 1941–1945, München 1996, S. 108–109.

⁷ Für eine eindringliche Schilderung von Stalins Terrorherrschaft siehe Jörg Baberowski: Verbrannte Erde. Stalins Herrschaft der Gewalt, München 2012.

Kriegsmonate hatten sowohl unter der Zivilbevölkerung als auch in der Roten Armee zu bedenklichen Anzeichen einer Vertrauenskrise geführt. Bis zum Oktober 1941 waren mehr als 650.000 sowjetische Soldaten desertiert, und in der westlichen Ukraine waren die vorrückenden deutschen Verbände als Befreier begrüßt worden. Erst die Erfahrung, dass Hitler einen rücksichtslosen Eroberungs- und Vernichtungskrieg führte, der auf die Dezimierung und Unterwerfung der einheimischen Bevölkerung abzielte, weckte auf breiter Front den Widerstands- und Kampfwillen. Dennoch hegte Stalin stets – und über den gewonnenen Krieg hinaus – ein Grundmisstrauen gegenüber der eigenen Bevölkerung, so dass er zu keinem Zeitpunkt auf die drohende und strafende Gewalt verzichtete. Rotarmisten kämpften nicht nur aus eigenem Antrieb, sondern weil sie wussten, dass hinter ihnen der Tod wartete, sollten sie zurückweichen oder mörderische Angriffsbefehle nicht befolgen.⁸ 158.000 Soldaten wurden während des Krieges zum Tod durch Erschießen verurteilt, eine weitaus größere Zahl wurde ohne Gerichtsverfahren erschossen, 436.000 wurden verhaftet, 422.000 landeten in Strafeinheiten. Keine andere Armee des Zweiten Weltkriegs ging so rücksichtslos gegen ihre eigenen Soldaten vor.⁹

Daneben gab es aber eben auch die auf intrinsische Motivationen setzende Strategie. Die Ordensstiftungen waren geschichtspolitische Signale ersten Ranges, denn mit ihnen verabschiedete sich die Führung von der internationalistischen Legitimation und wandte sich demonstrativ den Kriegshelden der russischen Geschichte zu. In überhöhter Parallele zum ‚Vaterländischen Krieg‘ von 1812 gegen Napoleon wurde der Krieg jetzt endgültig zum ‚Großen Vaterländischen Krieg‘.¹⁰ Es ging darum, alle Kräfte im Existenzkampf gegen die einen Eroberungs- und Vernichtungskrieg führenden Deutschen zu mobilisieren. Zu dieser patriotischen Mobilisierung gehörte unter anderem die Rückbesinnung auf die Traditionen der zarischen Armee und eine Aufwertung der Offiziere. Damit vollzog Stalin eine Kehrtwendung, denn bis dahin hatte er den militärischen Führern misstraut. Im Großen Terror hatte Stalin 1937/38 das höhere Offizierskorps der Roten Armee dezimiert.¹¹ Um die durch diesen empfindlichen Aderlass erzeugte Führungsschwäche zu kompensieren und die strikte Befolgung der von oben kommenden Durchhalte-

⁸ Vgl. ebd., S. 412–435. Für das Zusammenspiel der repressiven und motivierenden Elemente siehe auch Dietmar Neutatz: *Träume und Alpträume. Eine Geschichte Russlands im 20. Jahrhundert* (Europäische Geschichte im 20. Jahrhundert), München 2013, S. 286–300.

⁹ Orlando Figes: *Die Flüsterer. Leben in Stalins Russland*, Berlin 2008, S. 590–591; Catherine Merridale: *Iwans Krieg: Die Rote Armee 1939 bis 1945*, übers. von Hans Günter Holl, Frankfurt am Main 2006, S. 176–179; Jurij A. Poljakov / Valentina B. Žiromskaja (Hrsg.): *Naselenie Rossii v XX veke. Istoričeskie očerki* (Die Bevölkerung Russlands im 20. Jahrhundert. Historischer Abriss), T. 2, 1940–1959, Moskau 2001, S. 26.

¹⁰ Die Bezeichnung war in sowjetischen Medien bald nach dem deutschen Überfall aufgenommen, doch erst am 20. Mai 1942 wurde sie vom Präsidium des Obersten Sowjets formalisiert. Bis heute heißt der Zweite Weltkrieg in Russland so.

¹¹ Baberowski: *Verbrannte Erde* (Anm. 7), S. 294–304; Harald Moldenhauer: *Die Reorganisation der Roten Armee von der ‚Großen Säuberung‘ bis zum deutschen Angriff auf die UdSSR (1938–1941)*, in: *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 55, Heft 1, 1996, S. 131–164.

und Angriffsbefehle zu gewährleisten, hatte Stalin im Juli 1941 den Kommandeuren der Roten Armee politische Kontrolleure in Gestalt der Kriegskommissare an die Seite gestellt und damit ihre Entscheidungsgewalt drastisch eingeschränkt, denn jeder Befehl bedurfte der Gegenzeichnung durch den Kommissar.¹²

Im Oktober 1942 wurden die Offiziere von der Bevormundung durch die Kriegskommissare befreit und erhielten ihre volle Befehlsgewalt zurück. Zur Aufwertung der Offiziere, die mit der Stiftung der drei nach russischen Feldherren benannten Kommandeursorden begonnen hatte, gehörten auch die Wiedereinführung auffälliger Rangabzeichen im Januar 1943, die als Symbol des Zarismus 1917 abgeschafft worden waren, sowie privilegierte Verpflegung.¹³

Dass sich Offiziere mit dem Vorbild berühmter Feldherren der Geschichte motivieren ließen, leuchtet unmittelbar ein. Wie aber mobilisierte das Regime die Millionen von Rotarmisten, von denen das Gros aus den Kolchosen kam – eine breite Schicht unterprivilegierter junger Männer mit rudimentärer Schulbildung? Darüber können sowjetische Kriegsplakate Auskunft geben, die sich an ein breites Publikum, nicht nur an Kommandeure wandten. Die sowjetischen Plakate appellierten vor allem an den Beschützerinstinkt gegenüber Frauen und Kindern, sie erzeugten Hass auf den Feind: „Kämpfer der Roten Armee, rette uns!“, fleht eine bedrohte Mutter. „Kämpfer der Roten Armee! Überlasse deine Liebste nicht der Schande und Entehrung durch die Hitler-Soldaten!“, heißt es unter der Abbildung einer gefesselten jungen Frau. Die Rettung kann nur durch erbitterten Kampf erfolgen: „Räche!“, „Tod dem faschistischen Scheusal“, lauten die Parolen auf den Plakaten. Eng damit verbunden ist ein moralisch-patriotischer Appell: „Mutter Heimat ruft!“ – eines der stärksten Kriegsplakate überhaupt (Abb. 2, 3 und 4).

Besonders interessant für die Frage nach dem Stellenwert der historischen Figuren für die breite Masse der sowjetischen Soldaten aber ist ein Plakat (Abb. 5), das den Kampf der Rotarmisten im Zweiten Weltkrieg in eine Traditionslinie stellt mit dem mittelalterlichen Fürsten Aleksandr Nevskij (ganz hinten mit dem Schwert), mit Generalissimus Suworow (in der Mitte, mit dem Säbel) und mit dem Bürgerkriegshelden Čapaev (im Vordergrund, mit dem Maschinengewehr).¹⁴

¹² Hoffmann: Stalins Vernichtungskrieg (Anm. 6), S. 102–104; Baberowski: Verbrannte Erde (Anm. 7), S. 433.

¹³ Figs: Die Flüsterer (Anm. 9), S. 602–603.

¹⁴ Vasilij Ivanovič Čapaev (1887–1919) war im Ersten Weltkrieg als Unteroffizier der Zarenarmee mit den drei unteren Klassen des Georgskreuzes ausgezeichnet worden, bevor er nach der Oktoberrevolution zu den Bolschewiki stieß und im Bürgerkrieg als Kommandeur und Militärkommissar nach etlichen Siegen an der Uralfront gegen die Weißen rasch aufstieg. Er wurde einer der ersten mit dem Rotbannerorden ausgezeichneten Militärführer, starb aber bei einem Gegenstoß der Weißen im September 1919 in seinem 33. Lebensjahr. Das ermöglichte seine Heroisierung wesentlich. Bis heute gibt es in Russland, Weißrussland, in der Ukraine und in Kasachstan Orte, die nach ihm benannt sind beziehungsweise nicht rückbenannt wurden.

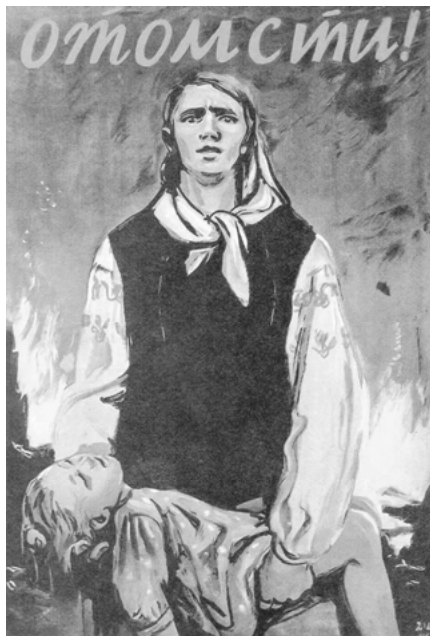


a)



b)

Abb. 2: a) Plakat „Soldat der Roten Armee, rette uns!“, 1942; b) Plakat „Kämpfer der Roten Armee! Überlasse deine Liebste nicht der Schande und Entehrung durch die Hitler-Soldaten!“, 1942.



a)



b)

Abb. 3: a) Plakat „Räche!“, 1942; b) Plakat „Tod dem faschistischen Scheusal!“, 1941.

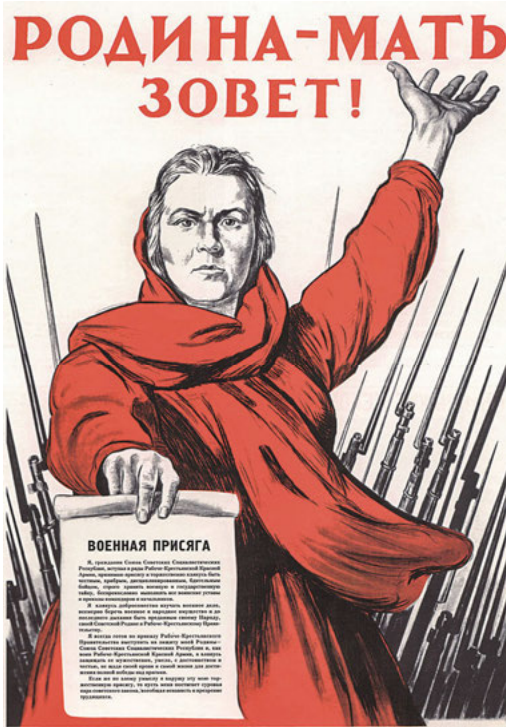


Abb. 4: Plakat „Mutter Heimat ruft!“, 1941.



Abb. 5: Plakat „Schlagen wir uns prächtig, stechen wir beherzt zu – die Enkel Suvorovs, die Kinder Čapaevs“, 1941.

Das Plakat zeigt, dass Suworow als Vorbild und Identifikationsfigur nicht nur gegenüber den hohen Offizieren, sondern auch gegenüber den einfachen Rotarmisten in Stellung gebracht wurde, von denen etwa 70 Prozent aus dem Dorf beziehungsweise aus den Kolchosen kamen.¹⁵ Die Rotarmisten werden angesprochen als „Enkel Suworows“. Wie aber sollten sie sich als Enkel einer Figur fühlen, die mit der Lebenswirklichkeit von Bauernsoldaten so gar nichts gemein hatte?

Das Plakat selbst bietet keine Informationen über die historischen Vorbilder, setzt also voraus, dass der Betrachter die abgebildeten Personen kennt. Was aber konnte ein Rotarmist, der aus der Kolchose rekrutiert wurde, über Aleksandr Nevskij, Suworow und Čapaev wissen? Hier kommt ein Medium ins Spiel, das für die Formierung von Geschichtsbildern in der breiten Bevölkerung eine viel größere Rolle spielt als das Buch: der Spielfilm. Im Jahr 1934 war der Bürgerkriegsheld Čapaev in einem Spielfilm popularisiert worden. Dieser Film war einer der größten Erfolge der sowjetischen Filmgeschichte. Wer damals in der Sowjetunion lebte, hatte diesen Film gesehen, viele sogar mehrmals. Das Kriegsplakat von 1942 konnte daher auf das Wiedererkennen setzen und bediente sich desselben Motivs wie das Filmplakat von 1934 (Abb. 6), das 1938 auch auf einer Briefmarke unters Volk gebracht worden war.

Ganz ähnlich verhält es sich mit Suworow. Beginnend mit dem Jahr 1937 wurde auf Anordnung des Politbüros eine Reihe von Filmen gedreht, die ‚großen Männern‘ der russischen Geschichte gewidmet waren. Diese Filme, die landesweit in den Kinos liefen und die damals so gut wie jeder Sowjetbürger kannte, gehören in den Kontext dessen, was in der Historiographie zur Sowjetunion als die ‚patriotische Wende‘ bezeichnet wird: eine Rückbesinnung auf Patriotismus, Traditionen und ruhmreiche Episoden der russischen Geschichte zum Zwecke der „Mobilisierung der Vergangenheit“.¹⁶

Führerpersönlichkeiten, denen besondere gestalterische Kraft für die Geschichte Russlands zugeschrieben wurde, kehrten in die Schulbücher zurück und wurden zum Thema von Spielfilmen gemacht: Aleksandr Nevskij, Ivan der Schreckliche,

¹⁵ Vgl. Mark Edele: Veterans and the Village: The Impact of Red Army Demobilization on Soviet Urbanization, 1945–1955, in: *Russian History. Histoire Russe* 36, Heft 2, 2009, S. 159–182.

¹⁶ Zamost’janov: Genij Vojny Suworov (Anm. 2), S. 499. Zum Sowjetpatriotismus unter Stalin siehe David Brandenberger: *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity* (Russian Research Center Studies; 93), Cambridge, Mass. 2002; Erwin Oberländer: Sowjetpatriotismus und russischer Nationalismus, in: Andreas Kappeler (Hrsg.): *Die Russen. Ihr Nationalbewußtsein in Geschichte und Gegenwart* (Nationalitäten- und Regionalprobleme in Osteuropa; 5), Köln 1990, S. 83–90; Ewa M. Thompson: Nationalist Propaganda in the Soviet Russian Press, 1939–1941, in: *Slavic Review* 50, Heft 2, 1991, S. 385–399; Gennadij A. Bordjugow: Die Kosten des bolschewistischen Sprechens: Die Intelligenzija und der Sowjetpatriotismus, in: Dietrich Beyrau (Hrsg.): *Im Dschungel der Macht. Intellektuelle Professionen unter Stalin und Hitler*, Göttingen 2000, S. 300–318; Serhy Yekelchuk: Stalinist Patriotism as Imperial Discourse: Reconciling the Ukrainian and Russian ‚Heroic Past‘, 1939–45, in: *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 3, 2002, Heft 1, S. 51–80.



Abb. 6: Filmplakat „Čapaev“, 1935.

Minin und Požarskij, Peter der Große – und eben Suworov (Abb. 7). Auch hier sieht man ganz deutlich, wie das Kriegsplakat von 1942 den Film aufgreift, bis hin zur charakteristischen Haartolle und Säbelquaste. Bis heute ist der Film populär. Wer in Russland den Namen Suworov hört, denkt häufig zu allererst an diesen Film. Noch stärker ist die Bezugnahme auf den Film bei Aleksandr Nevskij: Hier bedient sich sogar der Orden des Films: Auf dem Orden ist nämlich gar nicht Aleksandr Nevskij abgebildet, sondern der Schauspieler Nikolaj Čerkassov (Abb. 8), der ihn 1938 im Film verkörperte, da es keine zeitgenössische Abbildung des Fürsten gibt und sich Ikonen und andere spätere idealisierende bildliche Darstellungen nicht für einen Militärorden eigneten. Zu jeder historischen Persönlichkeit, nach der im Zweiten Weltkrieg ein sowjetischer Militärorden benannt wurde, wurde zwischen 1940 und 1953 auch ein Spielfilm gedreht: „Aleksandr Nevskij“ (1938), „Suworov“ (1940), „Kutuzov“ (1943), „Bogdan Chmel’nickij“ (1941), „Admiral Nachimov“ (1946), „Admiral Ušakov“ (1953).¹⁷

¹⁷ Evgenij Dobrenko, Ordena, oni že ljudi, ili istorija s biografiej (Orden, das sind Menschen, oder eine Geschichte mit einer Biographie), in: Kinovedčeskie zapiski 74, 2005, S. 18–56, <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/443/>, 17. April 2015. Für die Rezeption der Figur Aleksandr Nevskijs und seine mehrfache Adaptierung an die Bedürfnisse der Zeitgenossen über mehrere Jahrhunderte hinweg siehe Frithjof Benjamin Schenk: Alexander Nevskij. Heiliger – Fürst – Nationalheld. Eine Erinnerungsfigur im russischen kulturel-



Abb. 7: Filmplakat „Suvorov“, 1941.



a)



b)

Abb. 8: a) Der Schauspieler Nikolaj Čerkassov als „Aleksandr Nevskij“, 1938; b) Der Aleksandr-Nevskij-Orden, 1942.

len Gedächtnis 1263–2000 (Beiträge zur Geschichte Osteuropas; 36), Köln [u.a.] 2004; speziell zur Aufwertung Nevskijs im Kontext des Sowjetpatriotismus: Ders.: „Ein so guter Fürst darf nicht sterben!“. Die Rehabilitierung und Verehrung Aleksandr Nevskijs in der UdSSR in den Jahren 1937/38, in: Klaus Heller / Jan Plamper (Hrsg.): Personality Cults in Stalinism / Personenkulte im Stalinismus, Göttingen 2004, S. 391–413.

Die Eingangssequenz des Filmes „Suvorov“ ist ein Musterbeispiel für die mediale Adaptierung des historischen Feldherrn für die Bedürfnisse der Sowjetunion im Zweiten Weltkrieg. Keine Bildeinstellung ist zufällig, kein Satz ist belanglos, sondern hier werden dem Publikum wichtige Botschaften auf emotionale Weise vermittelt, die sich unterschwellig im Bewusstsein einnisten. Der Film über Suvorov wurde 1940 gedreht, also in der Zeit zwischen dem Hitler-Stalin-Pakt und dem Beginn des deutsch-sowjetischen Krieges. Vor dem Hintergrund dessen, dass Hitler und Stalin gerade Polen unter sich aufgeteilt hatten, verwundert es nicht, dass der Film mit einer Szene beginnt, die unmittelbar nach dem Sieg der Russen über die aufständischen Polen 1794 spielt. Man sieht das russische Heerlager vor den Toren Warschaws nach der Schlacht. Suvorov wird von seinen Soldaten auf den Schultern getragen, sie jubeln ihm zu. Es wird aber schnell klar, dass gar nicht so sehr Suvorov als Held inszeniert wird, obwohl er die eindeutige und titelgebende Hauptperson des Films ist. Er fungiert vielmehr als ‚Heldenmacher‘. Es findet eine Übertragung von Heldentum statt: vom Feldherrn, dessen Heldentum als gegeben vorausgesetzt wird, auf die Soldaten. Nicht Suvorov wird in diesem Film als Held bezeichnet, sondern er bezeichnet seine Soldaten als Helden – und zwar ständig. Das beginnt schon mit den ersten Worten, die er spricht: „Wunder-Recken! Helden!“, ruft er den Soldaten zu.¹⁸ Das setzt sich den gesamten Film hindurch fort.

Die erste Person, die Suvorov persönlich anspricht, ist ein einfacher Bauernsoldat, also eine Figur, in der sich ein Rotarmist wiedererkennen kann. Und dieser Bauernsoldat erfährt eine persönliche Wertschätzung durch den großen Feldherrn: „Du bist ein Held!“, sagt Suvorov zu ihm, „Adler sollst du heißen, nicht Meise!“¹⁹ Und dem zuständigen Unterführer dankt er „für den neuen Helden“. Der Bauernsoldat und sein Offizier blühen geradezu auf vor Stolz und Dankbarkeit. Der Blick des Soldaten, den er Suvorov nachwirft, stellt eine affektive Verbindung her zwischen dem Ruhm des Feldherrn und dem Heldentum des einfachen Soldaten.

Die Wertschätzung für die Soldaten wird im Film mehrmals thematisiert. Das Lob für die Regimentskommandeure ist als Lob für die Soldaten formuliert, während die Fehler nicht den Soldaten, sondern den Offizieren angelastet werden: „Deine Phanagoräer – ausgezeichnet!“, ruft Suvorov dem Kommandeur des Phanagoräischen Regiments zu.²⁰ Den Kommandeur des Azover Regiments enthebt er auf der Stelle des Kommandos, weil er seine Männer sinnlos in den Tod geschickt hat.²¹ In einer späteren Szene gerät Suvorov mit dem Zaren in Streit, weil dieser ihm das Kommando über „unsere vollkommene Militärmaschine“ über-

¹⁸ Suvorov. Studio Mosfil'm, Moskau 1940, 00:02:09–00:02:30.

¹⁹ Ebd., 00:03:22–00:03:30. Der Soldat hatte zuvor seinen wirklichen Namen genannt – „Sini-ca“ (Meise).

²⁰ Ebd., 00:04:10–00:04:13.

²¹ Ebd., 00:04:40–00:05:15.

gibt und Suvorov entgegnet, er „bringe es nicht fertig, eine Maschine zu befehligen“: „Ich befehlige Menschen, Euer Majestät!“, sagt er ernst.²²

Systematisch wird also in diesem Film dem anonymen Sterben im technisierten Massenkrieg und der Menschenverachtung der Materialschlacht ein Bild gegenübergestellt, in dem der Krieg zur persönlichen Bewährungsprobe von Soldaten und Offizieren wird, in dem individuelles Heldentum möglich ist. Die Schrecken des Krieges kommen in diesem Film nicht vor, sondern der Krieg besteht aus einer Aneinanderreihung von Siegen, die durch die heldenhafte Selbstüberwindung der Soldaten und die Führungsqualitäten des Feldherrn errungen werden.

Die Soldaten sind die eigentlichen Helden, aber sie sind es nur dank Suvorov. Ihr Heldentum ist kein selbstständiges, sondern bedarf des Führers. Die Soldaten werden infantilisiert, sie sind auf Anleitung angewiesen. Suvorov bildet mit ihnen zusammen eine große Familie. Er ist der ‚Vater‘, die Soldaten sind die ‚Kinder‘, die ihn lieben. „Meine Küken“ („moi ptency“) nennt er sie in der ersten Szene.²³ Diese zunächst irritierende Formulierung erschließt sich nur im kulturellen Kontext der Zeitgenossen. Sie stellt über Aleksandr Puškin, der anlässlich seines hundertsten Todestages 1937 eine enorme Aufwertung und Popularisierung als russischer Nationaldichter erfahren hatte,²⁴ eine Verbindung zu Peter dem Großen her. Puškin bezeichnete 1829 in seinem Gedicht „Poltava“ einige der militärischen Weggefährten Peters als die „Küken aus dem Nest Peters des Großen“ („ptency gnezda Petra Velikogo“). Die Wendung benutzte Puškin auch in seinem Roman „Der Mohr Peters des Großen“ („Arap Petra Velikogo“).

Angesichts des Umstandes, dass 1936/37 im Zusammenhang mit dem Puškin-Jubiläum mehr als 20 Millionen Exemplare seiner Werke gedruckt worden waren und das Lesen klassischer Literatur in der Sowjetunion der 1930er Jahre dank der fortgeschrittenen Alphabetisierungs- und Bildungsoffensive zu einer Angelegenheit der breiten Volksmassen geworden war,²⁵ kann man davon ausgehen, dass ein beträchtlicher Teil des Publikums diesen Bezug auf Puškin und Peter den Großen verstand. Dass die Formulierung keine Nebensächlichkeit war, beweist ein Interview mit dem Drehbuchautor Georgij Grebner vom Februar 1941. Im Zusammenhang mit der Ankündigung, das Drehbuch für einen Fortsetzungsfilm zu schreiben, sprach er von den „Suvorov-Küken“ und legte zugleich offen, wie die historischen Bezüge zu verstehen seien:

„Im Film ‚Der Sturm von Izmail‘ entfalten wir wieder einige großartige Seiten aus der heroischen Vergangenheit der unbesiegbaren russischen Armee. Wir erzählen über den Ruhm und den Heroismus der ‚Suvorov-Küken‘ – der Vorfahren unserer glänzenden

²² Ebd., 00:51:25–00:51:28.

²³ Ebd., 00:02:17–00:02:18.

²⁴ Zum Puškin-Jubiläum siehe Karl Schlögel: Terror und Traum. Moskau 1937, München 2008, S. 198–217.

²⁵ Ebd., S. 215.

Rotarmisten-Kämpfer, wir erzählen über die feste Kampffreundschaft zweier genialer Feldherren – Aleksandr Suvorovs und seines liebsten Schülers Michail Kutuzov.“²⁶

Damit stellte Grebner gleich mehrere Verbindungslinien zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart her: Die Siege der russischen Armee im 18. und frühen 19. Jahrhundert wurden ebenso mit der Gegenwart verknüpft wie der Heroismus der Soldaten und die Kontinuität genialer Führer von Peter dem Großen über Suvorov und Kutuzov bis zu Stalin. Die Formulierung „sein liebster Schüler“ war dem sowjetischen Publikum aus der damaligen Propaganda geläufig als eine der üblichen Charakterisierungen des Verhältnisses zwischen Stalin und Lenin.

Der Bezug zu Stalin kulminiert in der dramatischen Schlusssequenz des Filmes, die in den Schweizer Alpen spielt, vor und während der Schlacht an der Teufelsbrücke über die Schöllenschlucht beim Gotthardpass.²⁷ Der Film zeigt, wie es Suvorov gelingt, durch einen emotional-persönlichen Appell die völlig erschöpften Soldaten, die nicht mehr weiterkämpfen wollen, mitzureißen und die Stimmung in der Truppe zu wenden: „Seid ihr mir keine Kinder mehr?“, fragt er sie, „bin ich nicht euer Vater?“²⁸ Die Soldaten lassen sich noch einmal zum entscheidenden Kampf motivieren und danken ihrem Führer: „Blind sind wir wohl geworden, sahen keinen Weg mehr. Du aber hast es uns erklärt.“²⁹ Hier verschmilzt Suvorov quasi mit Stalin, dem weisen Führer. Er führt seine Soldaten in den Sieg, der eine helle Zukunft verheißt: „Wir fallen den Franzosen in den Rücken und erreichen dann das grüne Tal. Da gibt es so viel Brot und Sonne, wie man sich wünscht.“³⁰

Schon die Eingangssequenz enthielt überdeutlich die Botschaft, dass der einfache Soldat als Individuum gewürdigt wird und durch Leistung aufsteigen kann. Major Tjurin, dem Suvorov das Kommando über das Azover Regiment überträgt, war einmal ein einfacher Soldat gewesen, ein Umstand, der nicht beiläufig erwähnt, sondern plakativ ausgesprochen wird. „Denn ein Soldat geht dem Vaterland über alles!“³¹ – In diesem Satz kulminiert die Eingangssequenz des Films. Die Rotarmisten von 1940 sollen sich wiedererkennen in diesem Tjurin, der es bis zum Oberst gebracht hat.

²⁶ Večernjaja Moskva vom 5. Februar 1941, Zeitungsausschnitt im Russischen Literatur- und Kunstarchiv Moskau (RGALI) f. 1966, op. 1, d. 256, Bl. 80a.

²⁷ An der Teufelsbrücke schlugen die russischen Truppen unter Suvorov im Zweiten Koalitionskrieg am 25. September 1799 französische Verbände unter General Claude-Jacques Lecourbe. 1899 wurde dort auf einem Grundstück, das bis heute dem russischen Staat gehört, zur Erinnerung ein russisches Suvorov-Denkmal errichtet. Bei seinem Staatsbesuch in der Schweiz besuchte der Präsident der Russischen Föderation Dmitrij Medvedev am 22. September 2009 das Denkmal.

²⁸ Suvorov (Anm. 18), 01:37:20–01:37:25. Die Szene samt den Worten Suvorovs ist einer Suvorov-Anekdote entnommen, die eine Episode vor dem Übergang über den St. Gotthard beschreibt, als sich die Soldaten geweigert hatten weiterzumarschieren, geschildert in Lopatin: Suvorov (Anm. 2), S. 381, mit Bezug auf die Verwendung im Film.

²⁹ Suvorov (Anm. 18), 01:38:31–01:38:41.

³⁰ Ebd., 01:36:40–01:36:46.

³¹ Ebd., 00:05:55–00:06:06.

Dabei kommt noch eine weitere Ebene hinzu, die in anderen Episoden des Films deutlicher wird als in der gezeigten: Suworov bleibt stets volksverbunden und kommt als bauernschlaues Schlitzohr daher, mit durchaus komödiantischen Zügen. In einer Rezension des Films vom Januar 1941 war sogar vom „großen Volks-Feldherren“ („velikij narodnyj polkovodec“) die Rede.³² Diese Figuration erinnert an diejenige des Bürgerkriegshelden Čapaev im gleichnamigen Film aus dem Jahr 1934. Der Bürgerkriegsheld Čapaev verschmilzt mit dem Feldherrnhelden Suworov, so wie die beiden auch auf dem Kriegsplakat (Abb. 5) miteinander verschmelzen.

Diese Überlagerung, verbunden mit dem Transfer des Heldentums vom Feldherrn auf die einfachen Soldaten, erleichtert die Identifikation der Zuschauer mit dem, was ihnen an vorbildhaftem Verhalten gezeigt wird. Der Massenkrieg mit seinem anonymen Sterben wird ausgeblendet und durch ein traditionell-heroisches Bild ersetzt. Der Vorstellung vom einfachen Soldaten als Teil einer anonymen Masse und als namenloses Kanonenfutter wird die Suggestion vom individuellen Helden entgegengestellt, der einen Namen hat – Suworov fragt nicht umsonst den ersten Soldaten, den er anspricht, gleich zu Beginn nach seinem Namen. Angeleitet von einem verantwortungsvollen Führer kann der Soldat übermenschliche Leistungen erbringen und erfährt dafür persönliche Wertschätzung. Mit der Realität des Kämpfens und Sterbens der Rotarmisten im Zweiten Weltkrieg hatte das freilich wenig gemein. Keine andere Armee opferte ihre Soldaten so rücksichtslos und sinnlos wie die sowjetische – aber um diese Realität geht es hier nicht, sondern um die Suggestion.³³

Der Film „Suworov“ wurde mit großem medialem und organisatorischem Aufwand unters Volk gebracht und in seiner heroisierenden Absicht durch begleitende Veranstaltungen und Publikationen verstärkt. Schon im Dezember 1937 hatte die „Kino-Zeitung“ Auszüge aus dem Drehbuch publiziert und die Regierungszeitung „Izvestija“ den Film angekündigt.³⁴ Die Premiere des Films im Januar 1941 hatte eine Flut von Zeitungsartikeln zur Folge. In einem großen Moskauer Kino wurde eine Begleitausstellung gezeigt mit Originalporträts, Briefen, Dokumenten und einer Bücherschau. Das Kino veranstaltete Treffen der Zuschauer mit den Schauspielern, dem Regisseur und dem Drehbuchautor. Militärfachleute und Mitarbeiter des Staatlichen Historischen Museums führten durch

³² Sovetskaja Ukraina vom 29. Januar 1941, RGALI f. 2014, op. 1, d. 170, Bl. 67.

³³ Den Alltag der Rotarmisten beschreibt eindrücklich Merridale, Iwans Krieg (Anm. 9). Zu der vor einigen Jahren wieder aufgeflammt Diskussion um die Verluste der Roten Armee vgl. I. I. Ivlev: „... a v otvet tišina – on včera ne vernulsja iz boja!“ („... und als Antwort Schweigen – er ist gestern nicht aus dem Kampf zurückgekehrt!“), in: Igor' V. Pychalov (Hrsg.): „Umylis' krov'ju“? Lož i pravda o poterjach v Velikoj Otečestvennoj vojne („Haben sie sich mit Blut gewaschen?“ Lüge und Wahrheit über die Verluste im Großen Vaterländischen Krieg), Moskau 2012, S. 479–506.

³⁴ Kino-gazeta vom 18. Dezember 1937, Izvestija vom 21. Dezember 1937, RGALI f. 1966, op. 1, d. 256, Bl. 62–63.

die Ausstellung.³⁵ Nach nur sechs Tagen hatten in 17 Moskauer Kinos bereits 425.000 Menschen den Film gesehen.³⁶

Betriebsbelegschaften gingen geschlossen in die Vorstellungen. „Die Genossen äußern sich begeistert über den Film, der bei den Zuschauern patriotische Gefühle weckt und die ruhmreiche Vergangenheit des heldenhaften russischen Volkes wieder auferstehen lässt“, schrieb eine Lokalzeitung aus der Stadt Kaluga über den kollektiven Kinobesuch der Arbeiter eines großen Werkes. Der Film zeige Suvorov, so der Kommentar, aber er zeige gleichzeitig die „unvergesslichen Helden unserer Vergangenheit, die russischen Soldaten“. „Der Film ‚Suvorov‘ ist ein Film über den genialen Feldherren der russischen Armee, ein Film über das heldenhafte russische Volk, ein Film über einen Helden – den russischen Soldaten.“³⁷ Eine andere Zeitung zitierte einen Unterleutnant der Roten Armee, der die Verbundenheit Suvorovs mit seinen Soldaten hervorhob: „Den Feldherren Suvorov liebten die russischen Krieger und sie gingen für ihn in den Kampf, ihr Leben nicht achtend. Dieser Film erzieht unser Volk im Geiste der Ergebenheit der Heimat. Der Film ‚Suvorov‘ ist das beste Mittel für die Kämpfer der Roten Armee.“³⁸

Während im Film und in seiner medialen Begleitung die patriotische Botschaft, die Heroisierung der einfachen Soldaten und das väterliche Verhältnis Suvorovs zu seinen Männern im Vordergrund standen, hatte Stalin noch während der Dreharbeiten korrigierend eingegriffen und das Drehbuch kritisiert. Ihm war die Figuration des Helden zu einseitig. Wie kurze Zeit später im Krieg gegen die Wehrmacht wollte er die „weichen“ Elemente durch Führungsstärke, militärisches Können und Disziplinierung ergänzt wissen: „Das Drehbuch von ‚Suvorov‘ leidet unter Mängeln“, schrieb er im Juni 1940 an den Vorsitzenden des Filmkomitees beim Rat der Volkskommissare, Ivan Bol’sakov:

„Man muss aufhören, Suvorov als lieben Papa darzustellen. Und auch die Sache mit dem ganzen ‚Kikeriki‘-Schreien und dem ‚Russisch‘-‚Russisch‘-Gerede.“³⁹ Darin liegt nicht das Geheimnis der Siege Suvorovs.

Im Drehbuch werden die Besonderheiten der Kriegspolitik und der Taktik Suvorovs nicht aufgedeckt: 1) die richtige Einschätzung der Schwächen des Gegners und das Vermögen, diese vollständig auszunutzen, 2) ein gut durchdachter und kühner Angriff, koordiniert mit einem Umgehungsmanöver, um dem Gegner in den Rücken zu stoßen, 3) das Vermögen, erfahrene und tapfere Kommandeure auszuwählen und sie auf das Objekt des Angriffs auszurichten, 4) das Vermögen, Personen, die sich ausgezeichnet haben,

³⁵ Večernjaja Moskva vom 14.1 Januar 1941, RGALI f. 2014, op. 1, d. 170, Bl. 30.

³⁶ Pravda vom 28. Januar 1941, ebd., Bl. 66.

³⁷ Kommuna (Kaluga) vom 24. Februar 1941, ebd., Bl. 213.

³⁸ Kino vom 24. Januar 1941, ebd., Bl. 50.

³⁹ Offensichtlich hatte das ursprüngliche Drehbuch noch stärkere komödiantische und russisch-nationale Züge. Dass die massive Kritik Stalins ignoriert worden wäre, ist unter den damaligen Bedingungen schwer vorstellbar. Die kaum adäquat zu übersetzende Stelle lautet im Original: „Pora perestat’ izobražat’ Suvorova, kak dohren’kogo papašu, to i delo vykrikivajuščego ‚ku-ku-re-ku‘ i prigovarivajuščego ‚russkij‘, ‚russkij‘.“

schnell auf hohe Posten zu befördern ohne Rücksicht auf die Ernennungsregeln, das offizielle Dienstalster und die Herkunft, 5) das Vermögen, in der Armee eine harte und wahrhaft eiserne Disziplin aufrechtzuerhalten.

Wenn man das Drehbuch liest, könnte man glauben, Suworow hätte die Disziplin in der Armee locker genommen und er wäre nicht aufgrund seiner Kriegspolitik und Taktik aufgestiegen, sondern wegen seiner Güte gegenüber den Soldaten und waghalsiger, listiger Aktionen gegen den Feind, die in Abenteuerium ausarteten. Das ist natürlich ein Missverständnis, um nicht mehr zu sagen.⁴⁰

Ausblick: Die Aktualisierung Suworows in Putins Russland

In Putins Russland erlebt Suworow zur Zeit einen neuen Höhepunkt seiner Heroisierung. Davon zeugen mindestens ein Film, mehrere Biographien, Ausstellungen und eine auffallende Präsenz im Internet. Suworow steht heute ganz oben in der Hierarchie der Helden Russlands. Die Bedeutung Suworows für das heutige Russland veranschaulicht schon allein der Umstand, dass es auf der offiziellen Internetpräsenz des Präsidenten der Russischen Föderation 55 Seiten gibt, auf denen von Suworow die Rede ist.⁴¹

Suworow dient in Russland heute geradezu als Maßstab für Heldentum. Am 9. Dezember 2014, dem ‚Tag der Helden des Vaterlandes‘ – diesen Gedenktag gibt es in Russland seit 2007 – wurde in Moskau ein Reiterstandbild für General Michail Skobelev enthüllt, der im 19. Jahrhundert bei der Eroberung Turkestans und auf dem Balkan eine große Rolle gespielt hatte. In seiner Ansprache hob der Leiter der Präsidialverwaltung hervor, die Zeitgenossen Skobelevs hätten ihn als einen Helden bezeichnet, den man mit Suworow vergleichen könne.⁴²

2010 wurde auch der Suworow-Orden aktualisiert. Er war zwar schon 1992 aus der Sowjetunion übernommen worden, erhielt aber erst 2010 ein neues Statut. Das Medaillon mit dem Reliefforträt blieb unverändert, den Strahlenkranz hat man so zurechtgeschnitten, dass er nicht mehr wie ein Sowjetstern aussieht, neu hinzugefügt wurde ein klassisches Ordenskreuz. Damit sieht der Orden heute aus wie einer aus dem zarischen Russland, hält aber auch die Kontinuität mit dem Orden von 1942 aufrecht (Abb. 9).⁴³

Die neue Hochkonjunktur Suworows gehört in den Kontext der neoimperialen Ambitionen Russlands seit der Jahrtausendwende. Russland tritt unter Putin nach der Krise der 1990er Jahre wieder selbstbewusst auf, betreibt Machtpolitik und strebt danach, die untergegangene Sowjetunion durch eine eurasische Einflusszone zu ersetzen. „Immer dann, wenn Russland Suworow vergaß, erlitt es vernichtende

⁴⁰ Stalin an Bol'sakov, 9. Juni 1940, in: Russisches Staatsarchiv der Sozial-Politischen Geschichte (RGASPI) f. 558, op. 11, d. 159, Bl. 3. Im Faksimile online publiziert unter <http://www.liveinternet.ru/users/1298624/post242350734/>, 17. April 2015.

⁴¹ <http://www.kremlin.ru/search?query=Суворов>, 17. April 2015.

⁴² Večernjaja Moskva vom 10. Dezember 2014.

⁴³ [https://ru.wikipedia.org/wiki/Орден_Суворова_\(Россия\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Орден_Суворова_(Россия)), 17. April 2015.



Abb. 9: Suvorov-Orden, 2010.

Niederlagen. Sobald es sich an ihn erinnerte, errang es große Siege.“ So lautet ein wiederkehrender Satz in neueren russischen Publikationen und Dokumentationen.⁴⁴

Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet im russisch-ukrainischen Konflikt 2014 Suvorov aufs Neue in Stellung gebracht wurde. Schon seit einigen Jahren beklagten russische Stimmen, dass die unabhängige Ukraine die vormaligen gemeinsamen imperialen Helden des Russischen Reiches und der Sowjetunion nicht mehr in Ehren halte. In einem Dokumentarfilm über Suvorov aus dem Jahr 2007 wird kritisiert, dass der Name Suvorovs aus den ukrainischen Schulbüchern getilgt worden sei.⁴⁵ Der Film wurde 2014 auf mehreren russischen Internetseiten verlinkt und der Bezug zur Ukraine noch verstärkt. Die junge Generation in der Ukraine wisse nicht einmal mehr, wer Suvorov war. Und sie kenne daher auch nicht die wirkliche Geschichte von ‚Neurussland‘. Die Abkehr der Ukraine von Russland sei eine Folge dieser Ignoranz.⁴⁶ Auf anderen Internetseiten wird Igor Gir-

⁴⁴ Vgl. zum Beispiel Zamostjanov, Genij vojny Suvorov (Anm. 2), S. 10; vgl. den 2007 im russischen staatlichen Fernsehkanal „Rossija“ ausgestrahlten Dokumentarfilm „Velikij polkovodec Suvorov“ („Der große Feldherr Suvorov“), <https://www.youtube.com/watch?v=pknZBbJyFE4>; siehe auch <http://www.km.ru/glavnoe/2007/07/10/rostov-na-donu/presskulbit> mit Bezug auf den Film, 17. April 2015.

⁴⁵ Velikij polkovodec Suvorov (Der große Feldherr Suvorov), <https://www.youtube.com/watch?v=pknZBbJyFE4>, 17. April 2015.

⁴⁶ <http://nnils.livejournal.com/2120204.html>, 17. April 2015. „Neurussland“ war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und im 19. Jahrhundert die offizielle Bezeichnung derjenigen Territorien nördlich des Schwarzen und des Azovschen Meeres, die Russland unter Katharina II. eroberte und in der Folge kolonisierte. Der Terminus wird gegenwärtig von rus-

kin, alias Igor Strelkov, ein russischer Offizier, der in der selbsternannten ‚Volksrepublik Doneck‘ die militärischen Kräfte der Separatisten organisierte, mit Suworov in Beziehung gesetzt: „Ist Igor Strelkov ein Nachfahre von Generalissimus Suworov?“ heißt es in der Werbung zu einer Biographie, in der Strelkov als Held verherrlicht wird, der gegen die ‚amerikanisch-ukrainischen Faschistenhorden‘ und für eine Wiedergeburt Russlands kämpfe: „ritterlich, tapfer und gerecht“, eine Verkörperung der Ehre und des Gewissens von Russland.⁴⁷ Zwei nebeneinander gestellte Bilder sollen suggerieren, dass zwischen Strelkov und einem Enkel Suworovs eine frappierende Ähnlichkeit bestehe.⁴⁸ Strelkov selbst titulierte sich als „Generalissimus“ und wurde in russischen Medien gefeiert als der Held, der in die Fußstapfen Suworovs trete und für die Freiheit Neurusslands kämpfe.⁴⁹ In einer Variation wiederholt sich hier das Motiv der Übertragung des Heroischen von einem etablierten Helden auf einen neuen. Suworov als ‚Heldenmacher‘ funktioniert hier sogar über die Konstruktion einer fiktiven Abstammungslinie. Der Suworov-Film von 1940 wurde im Laufe des Jahres 2014 mehrmals im russischen Fernsehen ausgestrahlt und erfreut sich großer Popularität.

Der neu aufgelegte Suworov-Orden – und damit schließt sich der Kreis – wurde am 18. August 2014 per Dekret von Präsident Putin der 76. Garde-Landungs-Sturmdivision verliehen, und zwar für „Mut und Heldentum bei der erfolgreichen Ausführung von Kampfaufträgen“.⁵⁰ Verteidigungsminister Šojgu bezog das in seiner Ansprache auf den Einsatz der Division bei der ‚Rückholung‘ der Krim im März 2014.⁵¹ Auf russischen Internetseiten findet sich allerdings eine brisantere Begründung: Die 76. Sturmdivision hatte in den Wochen vor der Ordensverleihung viele Gefallene zu beklagen, wofür es nur eine Erklärung gibt, nämlich dass Teile dieser Division in der Ostukraine kämpfen. Offiziell fand so ein Kampfeinsatz nicht statt – die Gefallenen wurden daher in aller Stille und unter Angabe falscher Todesursachen beigesetzt. Zur Würdigung der Opfer blieb nur die Möglichkeit einer kollektiven Auszeichnung der gesamten Division bei gleichzeitiger Verschleierung der Hintergründe. Nach inoffiziellen Informationen traf sich der Verteidigungsminister nach dem Festakt hinter verschlossenen Türen

sischer Seite verwendet, um die östlichen und südlichen Teile der Ukraine, in denen ein großer Teil der Bevölkerung Russisch spricht, als nicht zur Ukraine gehörig zu markieren.

⁴⁷ Michail Polikarpov: *Oborona Donbassa. Igor' Strelkov – užas banderovskoj chunty!* (Die Verteidigung des Donbass. Igor' Strelkov – der Schrecken der Bandera-Junta!), Moskau 2014, <http://lobanizdat.livejournal.com/22694.html>, 17. April 2015.

⁴⁸ <https://ipolk.t30p.ru/post/Strelkov-neveroyatno-pohozh-na-Suvorova.aspx>, 17. April 2015 – Aleksandr Arkad'evič Suworov (1804–1882) führte alle Adels- und Ehrentitel seines Großvaters und hatte hohe Militärkommandos inne.

⁴⁹ Siehe zum Beispiel das Video „Geroj Novorossii Igor' Strelkov“ („Der Held Neurusslands Igor' Strelkov“), <https://www.youtube.com/watch?v=zKtDyMkLfWw>, 17. April 2015.

⁵⁰ <http://vz.ru/news/2014/8/20/701216.html>, 17. April 2015.

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=BtOQPQwalvA>. Vgl. die Diskussion in www.echo.msk.ru/blog/elaev/1387152-echo, 17. April 2015.

mit den Witwen und Müttern der gefallenen Soldaten.⁵² Die Ordensverleihung macht einmal mehr deutlich, wie vielfältig adaptierbar Heldenfiguren für die Bedürfnisse der jeweiligen Gegenwart sind und wie Suworow in Vergangenheit und Gegenwart dafür herhalten musste, die wahren Verhältnisse zu verschleiern.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: V. A. Durov: Russkie i sovetskie boevye nagrady [Russische und sowjetische Militärauszeichnungen], Moskau 1990, S. 80.
- Abb. 2–4, 6: Klaus Waschik / Nina Baburina / Konstantin Kharin: Russische und sowjetische Plakatkunst [Internetprojekt des Lotman-Instituts für russische Kultur an der Ruhr-Universität Bochum 2001–2014], <http://www.russianposter.ru>.
- Abb. 5, 7: <http://www.plakaty.ru>.
- Abb. 8: V. A. Durov: Russkie i sovetskie boevye nagrady [Russische und sowjetische Militärauszeichnungen], Moskau 1990, S. 82.
- Abb. 9: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Орден_Суворова_\(Россия\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Орден_Суворова_(Россия)).

⁵² http://by24.org/2014/08/23/russian_soldiers_widows_and_shoygy/, 17. April 2015.



Abb. 1: Harry Potters Zauberstab: „Holly and phoenix feather, eleven inches, nice and supple“, Preis: 7 Gold Galleonen bei Ollivanders (J. K. Rowling: Harry Potter and the Philosopher 's Stone, London 1997, S. 65).

Der Orden des Phönix

Der Zauberstab und die Rückkehr des Helden in der britischen Populärkultur

Stefanie Lethbridge

Helden brauchen Objekte. Gelegentlich stellt sich sogar die Frage, ob Helden ohne ihre Attribute überhaupt Helden sein können. So bemerkt der französische Philosoph und Kritiker Maurice Blanchot: „Le vrai héros, ce n’est pas toujours l’homme qui agit, c’est aussi bien l’instrument d’action, non pas seulement Achille, mais ses armes, non pas Roland, mais Durandal.“¹ – Objekte signalisieren und legitimieren Heldentum. Oft sind sie die Voraussetzung für die Wirkkraft des Helden. Die starke Interdependenz zwischen Helden und Objekten, die zumindest in der Literatur immer wieder in den Vordergrund rückt, wirft generell die Frage auf, in welchem Verhältnis Subjektwelt und Objektwelt stehen und welche Position die Figur des Helden in diesem Verhältnis einnimmt. Der vorliegende Beitrag stellt diese Frage in Bezug auf die Rolle des Zauberstabs in der britischen Populärkultur, genauer in der populären Fantasyliteratur des 21. Jahrhunderts. Das wohl bekannteste zeitgenössische Beispiel für die zentrale Rolle des Zauberstabs in der Konstituierung eines (Fantasy-)Helden ist ohne Frage Harry Potter, der auch als zentrales Beispiel dienen soll, flankiert von einigen Beispielen aus anderen Fantasyerzählungen.

Dieser Zauberstab ist zunächst ein rein imaginäres Objekt, allerdings eines, das sowohl historisch als auch kommerziell durchaus eine materielle Existenz hat. In dem vielschichtigen Prozess, der Harry Potter zum Helden werden lässt, spielt der Zauberstab eine zentrale Rolle – nicht oder nicht nur, weil er Harry ermöglicht zu zaubern, sondern vor allem deshalb, weil an ihm Harrys Heldentum im Verhältnis zu seiner Umwelt illustriert werden kann. Harry ist nicht der beste oder der mächtigste Zauberer seiner Welt, ganz im Gegenteil. Gleichzeitig ist nicht jeder Zauberer automatisch auch ein Held – auch hier ist das Gegenteil der Fall. Harry wird zum Helden, weil er, anders als sein Gegenspieler Voldemort, die Wesen und Objekte seiner Umgebung in ihrer Daseinsform unabhängig von ihrer Funktionalität für den Menschen akzeptiert. Harry ist kein einsamer Kämpfer, er kämpft mit seinen Freunden und in der Widerstandsgruppe Orden des Phönix. Er ist ein relationaler Held, der nur in der Abhängigkeit von Personen und Objekten überlebt und damit seinerseits seiner Umgebung das Überleben ermög-

¹ Maurice Blanchot: Le héros, in: La Nouvelle Revue Française 145, 1965, S. 90–104, hier S. 91, „Der wahre Held ist nicht immer der handelnde Mensch, sondern genauso auch das Instrument der Handlung, nicht allein Achill, sondern auch seine Rüstung, nicht allein Roland, sondern Durandal“, Übersetzung: S. L.

licht. Als ein Beispiel für Popheroismus liefert Harry Potter, neben anderen Helden des zeitgenössischen Fantasygenres, ein Heldenmodell, das auch im Postheroismus funktioniert.

Zauberstäbe – Insignien von Macht und Weisheit

In der indo-europäischen Tradition sind Stäbe, Stöcke oder Ruten meist Insignien von Macht, Weisheit oder Redegewalt:² Darstellungen von Herrschern in Wort oder Bild statten diese mit einem Zepter aus (griech. σκήπτρον, *skēptron*, unter anderem Agamemnon in der „Ilias“, 2, 101–108). In der Versammlung gab das Zepter auch Rederecht und wurde herumgereicht (Ilias 1, 234; 18, 505). Römische Auguren verwendeten Stäbe (*lituus*) für Weissagungen. Auch der Götterbote Hermes ist mit einem Stab (griech. ῥάβδος, *rābdos*) ausgestattet, womit er Menschen betäubt oder aus der Betäubung weckt (Ilias 24, 343). Dichter oder Sänger halten ebenfalls Stäbe, meist aus Lorbeer. Im Altnordischen wurden Runen auf Stäben eingraviert (daher auch ‚Buchstab‘), so dass die Worte *rúnar* und *stafir* semantisch zusammen fielen.³ Stäbe als kulturelles Objekt repräsentieren damit vor allem Status und Formen der Überlegenheit, aber auch Möglichkeiten der Wort-Kommunikation (wie beim Rederecht oder in der Dichtung). Genau diese Aspekte finden sich im Zauberstab im engeren Sinne des Wortes wieder: Der ‚Stabträger‘, Zauberer oder Zauberin, ist denjenigen überlegen, die keinen Stab haben und auch keinen haben dürfen. Die Hauselfe Winkie in „Harry Potter and the Goblet of Fire“ beispielsweise wird hart bestraft, als man sie mit einem Stab in der Hand findet; der Kobold Griphook in „Harry Potter and the Deathly Hallows“ artikuliert eindeutigen Groll gegenüber der Machtposition der ‚Stabträger‘: „Wizards refuse to share the secrets of wandlore with other magical beings, they deny us the possibility of extending our powers!“⁴ Der erste Stab einer Zauberin in der westlichen Literaturgeschichte ist vermutlich der Stab der Zauberin Kirke (ebenfalls *rābdos*), die damit die Gefährten des Odysseus berührt und in Schweine verwandelt (Odyssee 10, 238).⁵ In fast allen Fällen tritt die Wirkung des Stabes in Verbindung mit Worten (Zaubersprüchen oder auch nur Wortwissen) auf. Als Kommunikationsmedium erzielt der Zauberstab mit der

² Für das Folgende siehe die sehr viel detaillierteren Ausführungen von Robert L. Fisher: *The Lore of the Staff in Indo-European Tradition*, in: Dorothy Disterheft [et al.] (Hrsg.): *Studies in Honor of Jaan Puhvel – Part One: Ancient Languages and Philology* (The Journal of Indo-European Studies Monograph Series; 20), Washington, DC 1997, S. 49–70.

³ Stephen E. Flowers: *Runes and Magic. Magical Formulaic Elements in the Older Runic Tradition* (American University Studies, Series I, Germanic Languages and Literature; 53), New York 1986, S. 145–149.

⁴ J. K. Rowling: *Harry Potter and the Goblet of Fire*, London 2000, S. 151; J. K. Rowling: *Harry Potter and the Deathly Hallows*, London 2007, S. 395.

⁵ Kirke betäubt die Gefährten des Odysseus zunächst mit einem Trank und rührt sie erst dann mit dem Stab an.

entsprechenden Zauberformel Wirkungen im direkten Kontakt und noch öfter ohne diesen. Der Zauberstab bündelt in diesem Sinne Zauberkraft (und Wortmacht), obwohl Zauberei auch ohne Stab möglich ist; der Stab signalisiert Überlegenheit.

Magie und Fantasy – Rückzugsgebiete einer vormodernen Weltsicht

Die Welt der Magie, und damit die Welt der Zauberer und Zauberstäbe, wird meist in ein vormodernes Zeitalter verwiesen und mit der Weltsicht der Voraufklärung verbunden. In der mechanistischen und rational dominierten Sicht der Aufklärung wird die Welt, wie Max Weber formuliert, „entzaubert“.⁶ In diesem Kontext wird häufig auf den Einfluss von René Descartes und Francis Bacon verwiesen. Descartes wird die Trennung zwischen menschlichem Subjekt und nicht-menschlichem, inaktivem Objekt zugeschrieben, die modernes Denken dominiert. Bacons faktische Gleichsetzung von Wissenschaft und Nützlichkeit sowie sein Hinweis, man müsse der Natur ihre Geheimnisse durch künstliche (das heißt mechanische) Nötigung entlocken,⁷ machen ihn ebenfalls zu einem Gründungsvater der modernen Vorstellung von der Rolle der Natur im Dienst des Menschen. Die moderne Weltsicht geht in diesem Kontext einher mit einer klaren Dominanz des Menschen über die Natur, der als Subjekt die Objektwelt der Natur unterwirft. Dies steht einem sogenannten „magischen Weltbild“ der Vormoderne gegenüber, das die Beseeltheit der Natur voraussetzt und damit auch nicht strikt trennt zwischen sogenannten unbelebten Objekten einerseits und Mensch oder Subjekt andererseits.⁸ „When we hear the word ‚magic‘ we inevitably think of reversion, savagery, effortless absence of ratiocination“.⁹

Ein Rückzugsgebiet der Magie und der vormodernen Sicht einer grundsätzlich animierten Welt ist die Fantasyliteratur. Während dieses Genre im 20. Jahrhundert ein eher bescheidenes Dasein im Schatten des großen Bruders Science Fiction führte, boomt Fantasy seit Beginn des 21. Jahrhunderts, vor allem durch J. K. Rowlings „Harry Potter“-Romane und deren Verfilmungen.¹⁰ Beeinflusst von stereotypen Gegensätzen einer rational-technisierten und einer magischen Welt-

⁶ Max Weber: Wissenschaft als Beruf, Berlin ¹¹2011, S. 17.

⁷ Beispielsweise in Morris Berman: *The Reenchantment of the World*, Ithaca, NY 1981, S. 25–46. „Occulta naturae magis se produnt per vexationes artium“ erläutert Bacon im „Novum Organum“, Buch 1, Aphorismus 98. In der Rezeption wird Bacons Ausdruck oft mit „Folter“ gleichgesetzt, was im Kontext des Rechtssystems des 17. Jahrhunderts (Bacon war in der Rechtswissenschaft geschult) durchaus nahe liegt.

⁸ Siehe unter anderem James Frazer: *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, New York ³1953, S. 10; Berman: *The Reenchantment of the World* (Anm. 7), S. 59.

⁹ Tom Shippey: *The Golden Bough and the Incorporations of Magic in Science Fiction*, in: *Foundation* 11–12, 1977, S. 119–134, hier S. 122.

¹⁰ Ted Friedman: *The Politics of Magic. Fantasy, Media, Technology, and Nature in the 21st Century*, in: *Scope. An Online Journal of Film Studies* 14, 2009, o. S.

sicht, nimmt beziehungsweise nahm die Kritik Fantasy und Science Fiction häufig als Gegenpole wahr: Fantasy wurde mit Magie und einer grundsätzlich phantastischen Weltsicht assoziiert, Science Fiction mit Maschine und Technologie in einer grundsätzlich plausiblen Erweiterung einer naturwissenschaftlich geprägten Weltsicht.¹¹ Zentrales Motiv von Science Fiction ist die Fortschreibung bereits existierender technischer Möglichkeiten, zentrales Motiv von Fantasyliteratur ist Magie, per Definition eine Wirkkraft jenseits wissenschaftlicher Erklärbarkeit und ohne technische Hilfe.¹² Die Opposition von Magie und Technologie kommt beispielsweise in Ben Aaronovitchs *urban fantasy*-Serie „Rivers of London“ zum Tragen, in welcher der Zauberlehrling Peter Grant feststellt, dass Elektrochips (und damit Mobiltelefone, Laptops, elektronische Kassen usw.) durch magische Felder in ihrer unmittelbaren Nähe zerstört werden. Auch die „Harry Potter“-Kritik sieht häufig einen charakteristischen Gegensatz in der technologisierten, keimfreien und sich selbst entfremdeten Welt der ‚Muggles‘ (zum Beispiel in dem manikürten Garten der Dursleys oder Dudleys Spielzimmer voller demolierter Gadgets) und der weitaus sympathischeren, aber unordentlichen und unhygienischen Authentizität der magischen Welt (zum Beispiel dem klapprigen Haus der Weasleys oder Hagrids Hütte).¹³ Ganz so einfach ist die Trennung zwischen Magie und Technologie allerdings nicht.¹⁴ Wie der Science Fiction-Autor Arthur C. Clarke bereits in den 1970er Jahren bemerkte: „Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic“.¹⁵ Eine strikte Entgegensetzung von Science Fiction als grundsätzlich in die Zukunft orientierte Gattung mit Technologiefokus und Fantasy als tendenziell rückwärtsgewandte Gattung mit animistischer – und damit auch ein Stück weit naturbelassener, nicht modernisierter Weltsicht – trägt daher nur bedingt.¹⁶ Treffender scheint in dieser Hinsicht Ted Friedmans Formulierung: „Just as SF [Science Fiction, S. L.] extrapolates through

¹¹ Helmut W. Pesch: Fantasy und Intertextualität. Methodenprobleme in der Genretypologie, in: Lars Schmeink / Hans-Harald Müller (Hrsg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*, Berlin 2012, S. 7–18, hier S. 7–8.

¹² Friedman: *The Politics of Magic* (Anm. 10), o. S.

¹³ Melanie Dawson: *Sugared Violets and Conscious Wands. Deep Ecology in the Harry Potter Series*, in: Chris Baratta (Hrsg.): *Environmentalism in the Realm of Science Fiction and Fantasy Literature*, Newcastle 2012, S. 69–89, hier S. 69–70.

¹⁴ Dass diese einfache Gegenüberstellung so nicht trägt, zeigt sich unter anderem in der „Artemis Fowl“-Serie von Eoin Colfer (acht Bände, 2001–2012), wo die Feenwelt über Technologie verfügt, die derjenigen der Menschenwelt deutlich überlegen ist. Auch Philip Pullmans Trilogie „His Dark Materials“ zelebriert die Technologie („The Golden Compass“, „The Subtle Knife“, „The Amber Spyglass“) seiner alternativen Welt, siehe Elizabeth Teare: *Harry Potter and the Technology of Magic*, in: Lana A. Whited (Hrsg.): *The Ivory Tower and Harry Potter. Perspectives on a Literary Phenomenon*, Columbia, MO 2002, S. 329–342, hier S. 330.

¹⁵ Arthur C. Clarke: *Profiles of the Future. An Inquiry into the Limits of the Possible*, London 1973, S. 21.

¹⁶ Friedman: *The Politics of Magic* (Anm. 10), o. S.; Pesch: *Fantasy und Intertextualität* (Anm. 11), passim.

fiction upon the real-life meldings between human and machine, fantasy uses magic to intensify its representation of the connections between humans, technology, and the natural world.¹⁷ Auch wenn animistische Elemente und eine meist nostalgische Rückwärtsgewandtheit typische Elemente von *fantasy fiction* sind, repräsentiert die Gattung dennoch einen Verhandlungsort zeitgenössischer Auseinandersetzungen um das Verhältnis von Mensch, Technologie und Natur.¹⁸ Fantasy erlangt damit im Kontext eines wachsenden ökologischen Krisenbewusstseins neue Aktualität, auch wenn die Texte oberflächlich gesehen keinen direkten Lebensweltbezug anzubieten scheinen.¹⁹ Das Genre ermöglicht ‚what-if‘-Szenarien, in denen oft eine David-Figur gegen einen übermächtigen Goliath antritt und damit ein typisches Helden-Narrativ aufruft, das soziale oder kulturelle Neuordnungen ermöglicht.²⁰ Ist Fantasy im Stereotyp der Rückzugsort von Magie und Natur in einer technologisierten Welt, so wird Populärkultur gerne als Überlebensort des Helden beschrieben: „While the hero turned anti-hero in the ‚serious‘ literature of the late twentieth century, [...] the idea of heroism has not altogether disappeared, but has been transposed to popular culture.“²¹ Popheroismus ignoriert (angeblich) die Selbstzerfleischungen des Postheroismus. Auch diese Opposition ist im Falle von „Harry Potter“ nur eingeschränkt haltbar.

Zauberhelden und magische Objekte

Erfolgreiches beziehungsweise gescheitertes Heldentum konstituiert sich in zeitgenössischer Fantasyliteratur zu weiten Teilen über Objektrelationen. In einem ganz groben Raster sind drei Grundvariationen in diesem Verhältnis auszumachen: Erstens, das Objekt dominiert die Person. In dieser Relation ist Heldentum üblicherweise nicht möglich. Zweitens, die umgekehrte Variante, Objekte werden von der Person beherrscht. Dabei werden sie zu Extensionen der Figur. Dies signalisiert zwar eine außerordentliche Wirkmacht der Person (häufig ein böser

¹⁷ Friedman: *The Politics of Magic* (Anm. 10), o. S.

¹⁸ Catherine Butler: *Modern Children's Fantasy*, in: Edward James / Farah Mendlesohn (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge 2012, S. 224–235, hier S. 234.

¹⁹ Ganz deutlich an der Oberfläche ist die Verquickung von Magie und Natur(schutz) in Michael Endes „Der satanarchäolügenialkohöllische Wunschpunsch“ (1989). Der (böse) Zauberer Beelzebub Irrwitzer zerstört hier aus Macht- und Geldgier systematisch die Natur durch Umweltverschmutzung, eine Wirkung, die normalerweise der Naturentfremdung durch Industrialisierung zugeschrieben wird. Hier muss die (gute) Magie des Tierreiches und anderer magischer Wesen die Welt retten.

²⁰ Karin Kokorski: „It's magical!“. Supernatural Elements in Children's Literature and Young Adults' Fiction, in: Lars Schmeink [et al.] (Hrsg.): *Collision of Realities: Establishing Research on the Fantastic in Europe*, Berlin 2012, S. 205–218, hier S. 205.

²¹ Katrin Berndt / Lena Steveker: Introduction, in: Katrin Berndt / Lena Steveker (Hrsg.): *Heroism in the Harry Potter Series* (Ashgate Studies in Childhood, 1700 to the Present), Farnham 2011, S. 1–8, hier S. 1.

Zauberer), macht aber Heldentum ebenfalls oft problematisch. In der dritten Variante existiert eine Interdependenz zwischen Objekt und Person. Es ist diese dritte Variante, die das Heldentum von Zauberern ermöglicht.

In der ersten Variante sind zwar Heldentaten möglich, aber kaum Heldentum. Rincewind beispielsweise, ein wenig talentierter Zauberer in Terry Pratchetts Scheibenwelt, findet zufällig das Schwert Kring und wird von diesem zur Rettung seiner entführten Reisegefährten gezwungen:

„You can't leave them to their fate!“ [said Kring]
 Rincewind looked surprised. „I can't?“ he said.
 „No. You can't. Look, I'll be frank. I've worked with better material than you, but it's either that or ... I'll chop your head off.“
 „I don't know how to be a hero!“ he shouted
 „I propose to teach you.“²²

Zwar kann Rincewind mithilfe des Schwerts in den Drachenberg eindringen, wo seine Gefährten gefangen sind. Die Tatsache, dass er dem Schwert hilflos ausgeliefert ist und keinerlei eigene *agency* an den Tag legt, wirkt jedoch komisierend und untergräbt seinen Heldenstatus, den er selbst allerdings auch nie beansprucht. Auch in „Harry Potter“ sind Charaktere gelegentlich magischen Objekten ausgeliefert: Wer immer das Horcrux-Medallion um den Hals trägt, ist beispielsweise entmutigt, mental und emotional wie gelähmt und aggressiv gegenüber anderen. Es ist die Überwindung der vergiftenden Wirkung des Horcrux, die Ron schließlich zu einem heldenhaften Moment verhelfen, als er das Medallion mit Gryffindors Schwert zerstört.

In der zweiten Variante der Beziehung zwischen Held und Objekt (Person beherrscht das Objekt) besitzt das Objekt nur so viel Macht, wie die Person, die es nutzt. In einer wertneutralen Verbindung wird das Objekt zu einer Extension der Person. In der „Rivers of London“-Serie von Ben Aaronovitch beispielsweise schmiedet der Zauberer seinen Stab selbst und lagert dabei seine eigenen Zauberkräfte in den Stab aus. Das ist vor allem deshalb nützlich, weil laut Dr. Walid, dem thaumaturgischen Spezialisten der Serie, zu viel Zauberei am Stück problematische Deformationen im Gehirn hervorruft. Ausgestattet mit einem Stab kann der Zauberer in Krisensituation auf die im Stab gespeicherte Magie zurückgreifen, ohne die eigene Gesundheit aufs Spiel zu setzen. Der Stab wird damit zum Reservoir der Kräfte der Person und erweitert ihre Kraft, vergleichbar mit anderem technischen Instrumentarium – eine Art USB-Stick für Zauberkräfte. Aber der Stab kann nur so viel, wie die Person zuvor in ihn hineingelegt hat.²³

²² Terry Pratchett: *The Colour of Magic*, London 1983, S. 161.

²³ Interessanterweise nutzt Peter Grant bei der ersten Gelegenheit, zu der sein Stab zum Einsatz kommt, nicht die eingelagerten Zauberkräfte des Stabes, sondern schlicht die Tatsache, dass der Stab aus Eisen ist und damit Feenwesen durch bloße Berührung verletzen kann (Feen können traditionell kein Eisen berühren). Peter nutzt damit eine intrinsische Eigenschaft des Stabes, nicht die Kräfte, die ein Zauberer in den Stab legte; Ben Aaronovitch: *Foxglove Summer*, London 2014, S. 265.

In anderen Fällen konstituieren sich der Held oder die Heldin weitgehend unabhängig von der spezifischen Eigenart eines Objekts. Diese können sogar störend wirken. Tiffany Aching, die junge Hexe bei Terry Pratchett, erledigt eine Reihe von Monstern mit einer Bratpfanne, die zufällig zur Hand ist, und einem Wörterbuch, das sonst keiner im Haus liest.²⁴ Das eigentliche Heldentum liegt bei Tiffany selbst und ist unabhängig von spezifischen Objekten, obwohl das Wörterbuch Tiffanys Fähigkeit signalisiert, den Dingen einen Namen zu geben und damit ihre Umgebung zu interpretieren und zu kontrollieren. Dass es sich bei Objekten nur um Äußerlichkeiten handelt, wird besonders deutlich, als Tiffany in einem Moment problematischer Selbstüberschätzung und Selbstverlust bei Zakzak, dem Ausstatter für modernen Hexenbedarf, einen Designer-Hexenhut, Mantel und Zauberstab erwirbt.²⁵ Ausgestattet mit den externen Machtinsignien der Zauberin erlangt Tiffany zunächst einen höheren Status bei anderen karriereorientierten Hexen – verliert dabei aber ihre Rolle als Schützerin der heimischen Hügel und damit auch ihre Position als Heldin aus den Augen (tatsächlich ist sie in diesem Moment von einem ‚Hiver‘ besessen, einer bösartigen Kreatur, die Selbstüberschätzung fördert). Auch hier entsprechen die Kräfte des Stabs denen der Person beziehungsweise die Person kann auch ohne Stab zaubern, unter Umständen sogar besser. Das demonstriert die erfahrene Hexe Granny Weatherwax:

„Magic wand,‘ she said. ‚See?’ A green flame leaped out of it, making Tiffany jump. ‚Now you try.’

It didn’t work for Tiffany, no matter how much she shook it.

‚Of course not,‘ said Granny. ‚It’s a stick. Now, maybe I made a flame come out of it, or maybe I made you *think* it did. That don’t matter. It was *me* is what I’m sayin’, not the stick. Get your mind right and you can make a stick your wand and the sky your hat [...] things aren’t important. People are.“²⁶

Obwohl Tiffany lernt, dass die Stärke einer Zauberin in ihr selbst liegt und nicht in ihrer materiellen Ausstattung, muss sie sich immer wieder mit der Wirkung von Äußerlichkeiten auf andere auseinandersetzen. Tiffany wird von ihrer Umgebung nur mit der entsprechenden Ausstattung als Hexe erkannt beziehungsweise anerkannt. Mrs Carter, die Tiffany monatelang fast täglich traf, erkennt sie nicht ohne ihren Hexenhut. Dagegen beschreibt sie Annagramma, die ihre Hexenausstattung auf Tiffanys Rat über Boffos Versandkatalog bezieht, als ‚wahre Hexe‘:

„[...] she’s got a cauldron that bubbles green,‘ Mrs Carter said with great pride. ‚All down the sides. That’s proper witching, that is.’

‚It sounds like it,‘ said Tiffany. No witch she’d met had done anything with a cauldron apart from make stew, but somehow people believed in their hearts that a witch’s cauldron should bubble green. And that must be why Mr Boffo sold Item #61 Bubbling Green Cauldron Kit, \$14, extra sachets of Green, \$1 each.“²⁷

²⁴ Terry Pratchett: *The Wee Free Men*, London 2004.

²⁵ Ders.: *A Hat Full of Sky*, London 2012, S. 171–177.

²⁶ Ebd., S. 323.

²⁷ Terry Pratchett: *Wintersmith*, London 2010, S. 364–365.

Selbst in der Beherrschung der Objekte sind Zauberer – wie auch Helden – nicht völlig unabhängig von deren Eigenwirkung, und sei es nur, weil spezifische Objekte spezifische Zuschreibungen ermöglichen. Tiffanys erfolgreicher Einsatz der Bratpfanne beispielsweise, ebenso wie ihr Alter und Geschlecht, eignen sich offenbar nicht zur Weiterverwertung in einem Heldennarrativ. Stattdessen wird Roland, der selbstzentrierte und verwöhnte Sohn des Barons, zum Helden stilisiert:

„She heard the story being woven between them [...] Obviously the girl had been very brave (this was the Baron speaking) but, well, she was nine, wasn't she? And didn't even know how to use a sword! Whereas Roland had fencing lessons at his school [...] So ... Roland with the beefy face was the hero, was he? And she was just like the stupid princess who broke her ankle and fainted all the time? That was *completely* unfair!“²⁸

Roland – und nicht Tiffany – erfüllt die Voraussetzungen von sozialem Status, Geschlecht und Objektausstattung (ein Schwert statt der Bratpfanne), die ein Heldennarrativ möglich machen. Ohne die entsprechende Ausstattung bleibt Tiffanys Umgebung blind für ihre Heldentaten. Auch wenn sich Heldentum in dieser zweiten Variante der Relation zwischen Held und Objekt primär aus den Leistungen des Subjekts konstituiert, bleibt eine Abhängigkeit des Helden von Objekten bestehen – schon allein deshalb, weil Heldennarrative bestimmte Objekte privilegieren und Helden erst dadurch lesbar machen. Tiffanys Wortgewalt mittels des Wörterbuchs reicht nicht aus, Helden brauchen Geschichten.²⁹

Ganz klar als problematisch gilt in der Fantasywelt die radikale Instrumentalisierung eines Objekts durch eine Person. Auch hier liegt die Macht in der Person, nicht im Objekt. Ein deutliches Beispiel für diese Form der absoluten Dominanz ist Voldemort, der nicht nur Dinge, sondern auch Menschen und nicht-menschliche Wesen wie Hauselfen, Riesen oder Untote instrumentalisiert. Unbelebte Objekte wie auch Kreaturen sind für Voldemort austauschbar. „Kill the spare“ ist seine Anweisung an Wormtail, als außerplanmäßig neben Harry Potter auch Cedric Diggory auf dem nächtlichen Friedhof erscheint – als wäre dieser nur ein überflüssiges Ersatzteil.³⁰ Auch Voldemort lagert seine eigenen Kräfte, in seinem Fall sogar Teile seiner Seele, in Objekte aus. Die Dinge, die er als Horcrux, als Seelenspeicher, benutzt, machen ihn fast unsterblich – aber nur fast. Am Ende wird auch Voldemort von der Eigendynamik der Objekte eingeholt.

Seine Schwäche ist es, dass er unbelebte Dinge ebenso wie lebendige Geschöpfe nur in ihrer Funktionalität für sein eigenes Machtstreben wahrnimmt, aber nicht in ihrer Eigenexistenz und nicht in ihrem Beziehungsgeflecht untereinander. Als ein

²⁸ Pratchett: *The Wee Free Men* (Anm. 24), S. 301.

²⁹ Das weiß auch Cohen the Barbarian, der in Terry Pratchetts „*The Last Hero*“ (London 2001) eigens einen Barden kidnappt und auf seine letzte Heldenreise mitnimmt, damit dieser seinen Tod besingen kann.

³⁰ Rowling: *Goblet of Fire* (Anm. 4), S. 553.

„textbook sociopath“³¹ ignoriert er soziale Verbindungen. Aus diesem Grund versteht Voldemort bis zum Schluss nicht die Wirkung der Mutterliebe, die das Kleinkind Harry vor seinem Fluch schützt. Ebenso unterschätzt er die Liebe Snapes zu Lily. Deshalb übersieht er auch die Verbindung zwischen seinem eigenen Zauberstab und dem Harrys, die beide eine Schwanzfeder desselben Phönix als Kernstück haben und deshalb nicht gegeneinander kämpfen. Voldemorts Fixierung auf seine eigene Macht lässt ihn zwar den Elderstab suchen, den mächtigsten Zauberstab der Welt. Aber auch in diesem Fall begreift er zu spät dessen eigentliche Wirkungsweise in Verbindung mit den anderen beiden Heiligtümern des Todes, dem magischen Stein, der Tote ruft, und dem Tarnumhang. Dies ist eine Verbindung, die nur in einem Kindermärchen überliefert ist, eine (Wort-)Quelle, die Voldemort als unter seiner Würde betrachtet. Voldemorts selbstzentrierte Tyrannenherrschaft über Dinge wie über Menschen verhindert nicht nur seinen Sieg, sondern macht Harrys Heldentum erst möglich. Denn im Gegensatz zu Voldemort versteht und akzeptiert Harry die Eigenart der Dinge, er sieht ‚das Ding an sich‘, wie Immanuel Kant und nach ihm Martin Heidegger sagen würden, und versucht nicht, alles und jeden für seine Zwecke zu instrumentalisieren.

Harry repräsentiert damit die dritte Variante der Relation zwischen Person und Objekt: eine Interdependenz und damit eine gegenseitige Ermächtigung. Harrys Außerordentlichkeit generiert sich aus seinem Verhältnis zu anderen Personen oder Dingen: „Harry’s identity as hero seems to be marked by external as well as internal relationality.“³² Er überlebt, weil sich seine Mutter für ihn opfert. Sie versieht ihn dadurch mit einem ‚Blut‘-Schutz, der es für Voldemort zunächst unmöglich macht, ihn zu berühren. Wieder und wieder stehen andere Personen zwischen Harry und dem Tod: seine Freunde Ron und Hermione, die Mitglieder der Widerstandsgruppe Orden des Phönix, Harrys Patenonkel Sirius Black oder Dumbledore. Voldemort interpretiert dies als Zeichen der Schwäche:

„You think it will be you [who survives], do you, the boy who has survived by accident, and because Dumbledore was pulling the strings? [...] Accident and chance and the fact that you crouched and snivelled behind the skirts of greater men and women.“³³

In Wirklichkeit ist es gerade Harrys Einbindung in ein starkes Beziehungsgeflecht, die ihn letztlich überlegen macht. Nicht nur Menschen, auch nicht-menschliche Wesen sind seine zentralen Stützen – allen voran die Hauselfe Dobby, die Harry aus dem Kerker der Malfoys rettet und dafür von Bellatrix’ Dolch tödlich getroffen wird. Auch Fawkes, Dumbledores Phönix, der Harry im Kampf gegen den Basilisk

³¹ Mary Pharr: A Paradox: The Harry Potter Series as both Epic and Postmodern, in: Katrin Berndt / Lena Steveker (Hrsg.): *Heroism in the Harry Potter Series* (Ashgate Studies in Childhood, 1700 to the Present), Farnham 2011, S. 9–24, hier S. 13.

³² Lena Steveker: ‘Your soul is whole and completely your own, Harry’: The Heroic Self in J. K. Rowling’s Harry Potter Series, in: Katrin Berndt / Lena Steveker (Hrsg.): *Heroism in the Harry Potter* (Ashgate Studies in Childhood, 1700 to the Present), Farnham 2011, S. 69–83, hier S. 71.

³³ Rowling: *Deathly Hallows* (Anm. 4), S. 591.

unterstützt, der Geist Moaning Myrtle, der Halbriese Hagrid, die Wassermenschen, vorübergehend der Kobold Griphook und am Ende sogar Kreacher stellen sich auf Harrys Seite. Harry gewinnt die Loyalität der nicht-menschlichen Wesen, weil er nicht hierarchisiert: Er behandelt Hauselfen nicht automatisch als Sklaven, er hält Hagrid die Freundschaft, als dessen angeblich problematischer Status als Halbriese bekannt wird, er behandelt selbst die recht anstrengende Moaning Myrtle möglichst höflich und sichert sich so ihre Bewunderung und ihre Hilfe.³⁴ Nachdem Harry Kreachers Sehnsucht nach Anerkennung und dessen Liebe zu Regulus versteht und ihm dessen Medaillon schenkt, ist selbst Kreacher, ehemals Anhänger von Voldemort und dessen *pure-blood*-Ideologie, bereit, gegen diesen zu kämpfen.

Und schließlich sind es nicht nur Personen oder personenähnliche Wesen, die Harrys Heldentum möglich machen, sondern es sind Objekte. Entsprechend der Konventionen von Fantasiliteratur sind die „Harry Potter“-Romane bevölkert von animierten Objekten – Uhren, die das Einhalten von Terminen lautstark anmahnen, Spiegel, die das Aussehen des Betrachters kommentieren, oder Mr Weasleys Ford Anglia, der sich für ein wildes Leben im Verbotenen Wald absetzt. Gryffindors Schwert stellt sich nur dem mutigen Gryffindor zur Verfügung: Es hilft Harry in der Kammer des Schreckens ebenso wie Neville im Kampf gegen Voldemorts Schlange Nagini. Allen voran wird Zauberstäben ein hohes Maß an *agency* zugeschrieben. „The wand chooses the wizard“, erklärt der Stabmacher Ollivander gleich zu Beginn der Serie, als Harry seinen Zauberstab kauft.³⁵ Diese Beobachtung bestätigt sich sogleich, als Harry von dem ‚Bruder‘ desjenigen Stabes erwählt wird, den Voldemort nutzt:

„Harry took the wand. He felt a sudden warmth in his fingers. He raised the wand above his head, brought it swishing down through the dusty air and a stream of red and gold sparks shot from the end [...] and Mr Ollivander cried, ‚Oh, bravo! Yes, indeed, oh, very good. Well, well, well ... how curious [...] It so happens that the phoenix whose tail feather is in your wand, gave another feather – just one other. It is very curious indeed that you should be destined for this wand when its brother – why, its brother gave you that scar.“³⁶

Es ist damit die Entscheidung des Stabes, welche die Symbiose zwischen Zauberer und seinem Stab ermöglicht. Dazu entwickelt die Beziehung zwischen den Stäben eine unvorhersehbare Dynamik; beide zeigen eine klare *agency*. Die verschwisterten Stäbe von Harry und Voldemort weigern sich bei dem ersten Duell der beiden auf dem nächtlichen Friedhof von Little Hangleton, einander zu bekämpfen. Nach diesem ersten Duell erkennt Harrys Stab sogar die Aggression des Besitzers seines ‚Bruderstabs‘, auch wenn dieser einen anderen Zauberstab verwendet: Harrys Stab wehrt Voldemorts erneuten Angriff (diesmal mit dem Stab Lucius Malfoys) in Ei-

³⁴ Signifikanterweise war es Voldemort, der Myrtle umbrachte, weil sie ein zufälliges Hindernis war.

³⁵ J. K. Rowling: *Harry Potter and the Philosopher’s Stone*, London 1997, S. 96.

³⁶ Ebd.

genregie ab: „As the pain from Harry’s scar forced his eyes shut, his wand acted of its own accord. He felt it drag his hand round like some great magnet, saw a spurt of golden fire through his half-closed eyelids, heard a *crack* and a scream of fury.“³⁷ Und schließlich transferiert der mächtige Elderstab seine Treue von Dumbledore auf Draco Malfoy und von diesem auf Harry, der Malfoy entwaффnet, und nicht auf Voldemort, wie dieser annimmt, weil er im physischen Besitz des Stabes ist beziehungsweise weil er fälschlicherweise Snape als vorhergehenden Besitzer identifiziert. Auch im letzten Duell zwischen Harry und Voldemort ist es damit der Stab, der den Kampf entscheidet – in Reaktion auf eine vorher etablierte Verbindung zwischen Person und Objekt. Stab und Person ermächtigen sich gegenseitig. Weil Voldemort die Eigengesetzlichkeit und Dynamik der Dinge missversteht, fällt sein Todesfluch auf ihn selbst zurück. Wie Melanie Dawson feststellt:

„Part of the point here is that notions of skill are interwoven with ego and with tendencies toward anthropocentric domination, whereas an object-based approach to the world yields a deeper and less egoistic consciousness [i.e. Harry’s], a greater emphasis on things and their inclinations. In the end, Harry Potter is able to defeat Voldemort because he understands the *nature of things*, including their desires, as well as the uses to which wizards like Voldemort subject them.“³⁸

Es ist die Symbiose zwischen Stab und seinem rechtmäßigen Besitzer, die Kooperation zwischen Objekt und Person, die am Ende zukunftsfähig ist. Auch Harrys Sieg über den Tod beruht auf einer Kraft, die er einerseits aus sich selbst (seine Opferbereitschaft) und andererseits aus Objekten bezieht – die Tatsache, dass er im Moment von Voldemorts Angriff im Wald alle drei Heiligtümer des Todes sein Eigen nennen kann.³⁹ Durch diese Konstellation wird in „Harry Potter“ – und ich würde argumentieren: auch in anderen Fantasywelten – ein relationales Heldentum zum Ideal. „One of the most distinctive features of Rowling’s visions of heroism is [...] that they thrive on sympathy and compassion rather than merely resulting from physical strength, dominance or superior power of any kind.“⁴⁰ Dies ist keine einfache Rückkehr zu älteren Heldenmodellen, sondern eine Remodellierung, die in vielerlei Hinsicht auf den problematischen Status von Heldentum im Postheroismus reagiert.

Postheroische Heldenproblematik bei Fantasyhelden?

Trotz Popheroismus, dem häufig proklamiertem Fortbestehen des Heldentums in der Populärkultur, haben klassische Kriegerhelden, zumindest in der etwas komplexeren Fantasyliteratur, keinen ganz leichten Stand (das gilt im Übrigen auch

³⁷ Rowling: *Deathly Hallows* (Anm. 4), S. 56–57.

³⁸ Dawson: *Sugared Violets*, (Anm. 13), S. 88.

³⁹ Ähnlich ebd., „And as the master of Death, he is the wizard who can unite the three *Deathly Hallows*, Harry’s resistance to Voldemort thus being explained through objects.“

⁴⁰ Berndt / Steveker: *Introduction* (Anm. 21), S. 2.

für Superhelden). Bei Terry Pratchett beispielsweise sind ‚Heroes‘ vor allem unzivilisierte Schlägertypen mit viel Muskel- und wenig Gehirnmasse:

„Almost all of them had crude magic swords, whose unsuppressed harmonics on the astral plane played hell with any delicate experiments in applied sorcery for miles around, but [...] what he didn't like about heroes was that they were usually suicidally gloomy when sober and homicidally insane when drunk. There were too many of them, too.“⁴¹

Konventionelles Heldentum der Stärke wird auch in den „Harry Potter“-Romanen systematisch hinterfragt. Harrys Vorliebe, den Helden zu spielen, seine fast schon obsessive Tendenz, alles und jeden retten zu müssen, führt zu Momenten der Selbstüberschätzung, die andere gerade nicht rettet, sondern in Gefahr bringt. Voldemort nutzt diese Schwäche und lockt Harry in eine Falle, indem er ihn glauben macht, sein Patenonkel Sirius werde gefoltert. „Like Achilles losing Patroclus [...] Harry discovers that the role of leader has brought him as much trauma as acclaim, since his beloved godfather died while following the D[umbledore's] A[rmy] into a trap set on ‚Harry's love of playing the hero‘.“⁴² In solchen Momenten wird Harrys Heldentum zur Pose, die mehr Zerstörung als Rettung bringt.

Auch andere Helden der Serie werden systematisch deheroisiert. So entpuppt sich beispielsweise der von Harry zum Helden stilisierte Vater James Potter zumindest teilweise als überheblicher Angeber. Und Rita Skeeters Kampagne gegen Dumbledore ist zwar vor allem eine aus kommerziellen Gründen geführte Schlammschlacht, führt aber zur Deheroisierung Dumbledores auch in Harrys Augen. Der „Daily Prophet“, wichtigste Tageszeitung der Zaubererwelt, hat seine Verkaufszahlen bereits durch eine Heroisierung und anschließende Deheroisierung Harrys angekurbelt und verwendet vergleichbare Methoden bei der Ankündigung von Skeeters Dumbledore-Biographie: „There can be no doubt that Skeeter has quilled an instant bestseller. Dumbledore's legions of admirers, meanwhile, may well be trembling at what is soon to emerge about their hero.“⁴³ Trotz der dubiosen journalistischen Methoden, die Skeeter anwendet, enthält ihre Schmutzkampagne einen wahren Kern. Harry lernt, seine eigenen Helden differenzierter und mit ihren Schwächen zu sehen. Auch Rowling verweist damit auf die Rolle von Zuschreibungen durch öffentliche Heldennarrative bei der Konstruktion und Dekonstruktion von Heldenfiguren. In Momenten der Isolation, mit denen Harry wiederholt konfrontiert wird, verliert er nicht nur vorübergehend seine Anhängerschaft (zwei Mal sogar seinen besten Freund Ron), sondern auch seinen ‚offiziellen‘ Status als ‚Chosen One‘ und damit auch immer wieder seinen Status als (potentieller) Held. Stattdessen werden seine Handlungen als Ergebnis eines Kindheitstraumas oder der Instrumentalisierung durch Dumbledore interpretiert. Wie Tiffany Aching kann sich auch Harry nur innerhalb eines Netzwerks von Personen- und Objektrelationen sowie von (Wort-)Zuschreibungen als Held konstituieren.

⁴¹ Pratchett: *The Colour of Magic* (Anm. 22), S. 47–48.

⁴² Pharr: *A Paradox*. (Anm. 31), S. 17.

⁴³ Rowling: *Deathly Hallows* (Anm. 4), S. 29.

Heldentum der Integration

Bei Harrys Hang zur egalitären Anerkennung nicht nur unterschiedlicher Wesen sondern auch unterschiedlicher Objekte ist es kaum verwunderlich, dass er sich zu einem Helden des *ecocriticism* entwickelt hat. *Ecocriticism*, vor allem in einer Variante, die als ‚deep ecology‘ bezeichnet wird, sucht nach Wegen, den vermeintlich zerstörerischen Anthropozentrismus, die vollständige Instrumentalisierung der Natur im Dienste des Menschen, zu überwinden. So fordert der amerikanische Historiker und Sozialkritiker Morris Berman eine Neuverzauberung der Welt, um diese zu retten:

„For more than 99 percent of human history, the world was enchanted and man saw himself as an integral part of it. The complete reversal of this perception in a mere four hundred years or so has destroyed the continuity of the human experience and the integrity of the human psyche. It has very nearly wrecked the planet as well. The only hope, or so it seems to me, lies in a reenchantment of the world.“⁴⁴

In dieser Argumentation ist es die strenge Trennung zwischen Subjekt und Objekt in der modernen Weltsicht, die zur Zerstörung des Menschen und des Planeten führt. Fantasy ist, wie ausgeführt, ein Rückzugsgebiet der Magie, die aus einer modernen und technologisierten Welt verbannt wurde. Für die Vertreter des *ecocriticism* ist die animierte Welt der Fantasyliteratur aber auch ein zukunftsweisendes Modell, das die zerstörerische Trennung zwischen Subjekt und Objekt überwindet. Harry Potter als relationaler und integrativer Held wird hier zu einer Mittlerfigur zwischen Subjekt- und Objektwelt, die einander entfremdet sind. In diesem Weltentwurf, typisch für zeitgenössische Fantasyliteratur, so Ted Friedman, rückt auch Technik wieder in die Nähe der Magie. Wie die Kybernetik anerkennt auch Fantasy die Tatsache,

„that we are all us [sic] – human, animal, machine, plant, stone, wind – part of the same integrated circuit, inextricably enmeshed in multiple feedback loops. [...] Learning the lessons of fantasy, then, does not need to mean clinging to a lost, mythical past. But it will require us to re-imagine the future.“⁴⁵

Zeitgenössische Fantasyliteratur spielt mit der „relational nature of reality“.⁴⁶ Sie entwickelt dabei literarische Heldenfiguren (das heißt Wortkreationen), die diese Relationalität erkennen und anerkennen. Die Narrative selbst rücken dabei die Rolle von Zuschreibungen und Interpretationsmodellen der Welt immer wieder in den Vordergrund.

In seinem Beitrag für den vorliegenden Band⁴⁷ beschreibt Ralf von den Hoff den klassischen Helden anhand des Kantharos als Mittlerfigur zwischen Außeralltäglichem und Alltäglichem, zwischen dem Einzelnen und der Gruppe. Die

⁴⁴ Berman: *The Reenchantment of the World* (Anm. 7), S. 23.

⁴⁵ Friedman: *The Politics of Magic* (Anm. 10), o. S.

⁴⁶ Berman: *The Reenchantment of the World* (Anm. 7), S. 273.

⁴⁷ Siehe S. 20–39 in diesem Band.

Darstellung des Helden mit dem Weihegefäß im Gelage nach geschlagener Schlacht ist eingebunden in ein Bedeutungs- und Beziehungsgeflecht, das Gemeinschaft verspricht. Auch Harry Potter (ebenso wie Tiffany Aching) ist ein Mittler, nicht nur zwischen Personen, sondern ein Mittler zwischen Welten, zwischen unterschiedlichen Spezies und zwischen Person und Objekt. Die Rückkehr des Helden in einer postheroischen Welt ist eine Rückkehr als gruppenintegriertes und vernetztes Individuum – im Orden des Phönix steigt der Held aus der Asche wieder auf.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Stefanie Lethbridge.

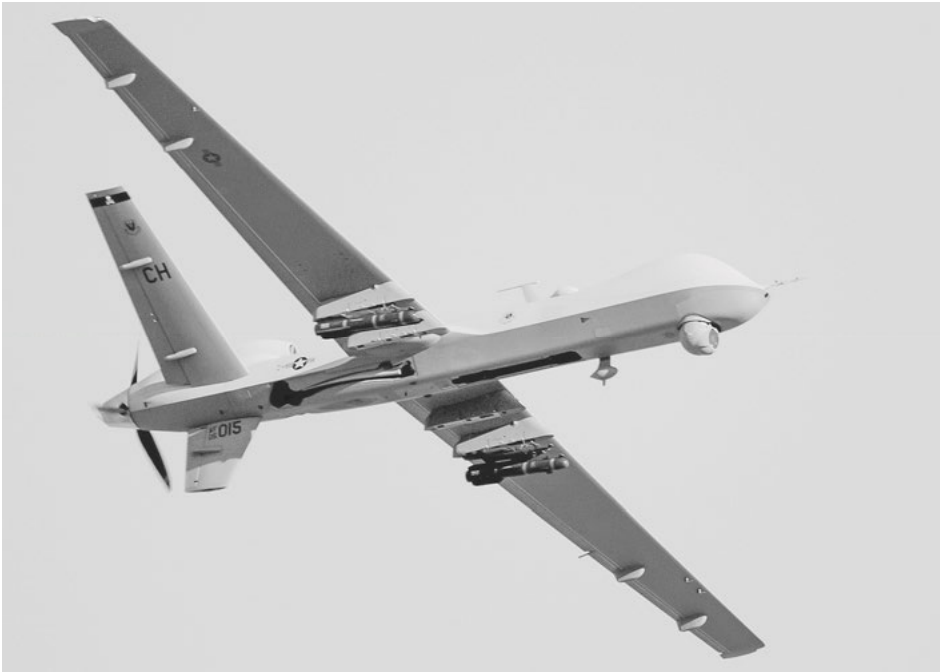


Abb. 1: MQ-9 Reaper-Drohne: Fotografie für die US Air Force von Master Sgt. Robert W. Valenca vom 10. November 2007.

Drohnen und Helden

Ulrich Bröckling

Am 4. Februar 2002 feuerte eine Drohne vom Typ Predator eine Hellfire-Rakete auf drei Männer in der Nähe der afghanischen Stadt Khost und tötete sie. Man vermutete, die CIA habe einen der drei, wegen seiner Körpergröße und seiner grauen Haare, für Osama bin Laden gehalten. Ein offensichtlicher Irrtum, wie sich bald herausstellte. Ein Pentagon-Sprecher erklärte im Nachhinein, „[w]e’re convinced that it was an appropriate target“, musste jedoch einräumen, „[w]e do not know yet exactly who it was“.¹ Journalisten berichteten später, bei den Getöteten habe es sich um Zivilisten gehandelt, die auf dem Gelände eines verlassenen Mudjaheddin-Camps nach Altmetall suchten.

Bei dieser Tötungsaktion handelte sich um die erste bekannt gewordene Operation einer bewaffneten Drohne. Zu Aufklärungszwecken waren die Predators schon seit 1994 eingesetzt worden, mit einem Waffensystem hatte man sie allerdings erst kurz zuvor ausgerüstet. In der Testphase hatten Experten befürchtet, der rückwärtige Feuerstrahl der Raketen könne die Leichtfluggeräte zerstören. Das geschah nicht, und damit begann der rasante Aufstieg der *Remotely Piloted Aircraft* beziehungsweise *Unmanned Combat Air Vehicles* (UCAVs), so die offizielle Bezeichnung.

Die Bush-Administration setzte in der Folge bewaffnete Drohnen in Afghanistan und Pakistan zunächst zur Tötung sogenannter ‚*High-Value-Targets*‘ ein, die Angriffe richteten sich gegen bekannte Talibanführer oder Mitglieder von Al Qaida. Unter Obama wurde das Programm massiv ausgebaut, allein während seiner ersten Amtszeit zählte man fünf Mal so viele Angriffe wie in den acht Jahren der Bush-Präsidentschaft. Inzwischen machen Drohnen ein Drittel der US-amerikanischen Kriegsluftflotte aus.² Die US-Regierung betreibt zwei Drohnenprogramme: ein militärisches, das feindliche Kräfte in den Kriegsgebieten in Afghanistan und dem Irak bekämpft, und ein geheimes unter Verantwortung der CIA, das sich gegen Terrorverdächtige in der gesamten Welt richtet und auch in Gebieten operiert, in denen keine US-Truppen stationiert sind.³ Dokumentiert sind verdeckte Drohnenangriffe vor allem im Jemen, in Somalia und Syrien. Die Obama-Regierung weitete indes nicht nur die Einsatzgebiete, sondern auch die Ziele der Angriffe aus. Neben der Tötung namentlich bekannter Terrorverdächtiger, die auf einer vom Präsidenten unterzeichneten Todesliste aufgeführt sind, setzt sie

¹ John Sifton: A Brief History of Drones, in: The Nation, 27. Februar 2012.

² Asawin Suebsaeng: Drones. Everything You Ever Wanted to Know But Were Always Afraid to Ask, in: Mother Jones, 5. März 2013.

³ Jane Mayer: The Predator War. What are the risks of the C.I.A.’s covert drone program?, in: The New Yorker, 26. Oktober 2009.

auf sogenannte *signature strikes*. Diese richten sich gegen „groups of men who bear certain signatures, or defining characteristics associated with terrorist activity“.⁴ Die Identität der Zielpersonen ist zunächst noch unbekannt, ‚signiert‘ werden sie aufgrund ihres Verhaltens. Anhand einer Lebensmusteranalyse (*pattern of life analysis*) werden persönliche Profile angelegt, die sich aus den von den Überwachungskameras der Drohnen gesammelten Fakten, aber auch aus anderen Daten, beispielsweise aus der Auswertung von Mobilfunkverbindungen speisen. In der Summe ergibt das Profiling ein Gesamtbild der zeitlichen, räumlichen und sozialen Verhaltensparameter eines Menschen. Auf diese Weise wird das Töten sukzessive automatisiert; Algorithmen entscheiden, wer sterben muss.⁵ Welche Merkmale die Zielpersonen im Einzelnen als Verdächtige ausweisen, das bleibt geheim. Zivile Opfer werden kurzerhand wegdefiniert: Nachdem John Brennan, Obamas Berater in Sachen Terrorbekämpfung, 2011 stolz verkündet hatte, die Technik sei inzwischen so weit fortgeschritten, dass es im Jahr zuvor so gut wie keinen kollateralen Todesfall gegeben habe, deckte die „New York Times“ auf, dass die amtlichen Dokumente alle Männer im wehrfähigen Alter, die sich im Gebiet des Drohneneinsatzes aufhalten, pauschal als Kombattanten einstufen. Korrigiert wurde dies, sofern explizite Hinweise auf die Unschuld der Getöteten auftauchten, allenfalls postum.⁶ In Regierungskreisen kursierte ein Scherz, nach dem die CIA schon überzeugt sei, ein Trainingscamp für Terroristen gefunden zu haben, wenn Drohnenkameras drei Männer entdeckt hätten, die Freiluftgymnastik betrieben.⁷

Recherchen unabhängiger Journalisten belegen demgegenüber einen hohen Anteil getöteter Zivilisten; ihr Anteil bewegt sich zwischen 12 und 35 Prozent. Allein für Pakistan gehen sie – Stand Anfang Mai 2015 – von 423 bis 962 zivilen Drohnenopfern aus, darunter zwischen 172 und 207 getötete Kinder, bei einer Gesamtzahl der Getöteten zwischen 2449 und 3949.⁸ Rechtlich gesehen ist die Politik der gezielten Tötungen höchst umstritten: Selbst Juristen, die solche Aktionen im Rahmen bewaffneter zwischenstaatlicher Konflikte durch das Völkerrecht gedeckt sehen, stufen Drohnenangriffe auf dem Gebiet von Staaten, mit denen man sich nicht im Kriegszustand befindet, als völkerrechtswidrig ein.

⁴ Daniel Klaidman: *Kill or Capture. The War on Terror and the Soul of the Obama Presidency*, New York 2012, S. 41.

⁵ Vgl. Nils Markwardt: Drohnenkrieg. Überwachen und vernichten, in: *Die Zeit*, 27. Oktober 2014.

⁶ „Mr. Obama embraced a disputed method for counting civilian casualties that did little to box him in. It in effect counts all military-age males in a strike zone as combatants, according to several administration officials, unless there is explicit intelligence posthumously proving them innocent“, Jo Becker / Scott Shane: *Secret ‘Kill List’ Proves a Test of Obama’s Principles and Will*, in: *New York Times*, 29. Mai 2012.

⁷ Carsten Luther: *Amerikas Drohnenkrieg bleibt Geheimaktion*, in: *Die Zeit*, 4. Januar 2013.

⁸ Das Bureau of Investigative Journalism in London dokumentiert die Zahl der Toten und Verletzten seit 2004: <http://www.thebureauinvestigates.com/category/projects/drones/drones-graphs/>, 2. Mai 2015.

Das Skandalon der präemptiven Tötung Verdächtiger ohne Anklage und Gerichtsurteil, die mit dem zynischen Euphemismus eines Kollateralschadens belegten Opfer unter der Zivilbevölkerung, die Traumatisierung der gesamten Bevölkerung in den betroffenen Regionen, die täglich 24 Stunden die Drohnen über sich kreisen hören und sehen und die jederzeit fürchten müssen, ohne Vorwarnung unter Raketenbeschuss zu geraten – all das ist *nicht* Gegenstand der folgenden Überlegungen.⁹ Im Rahmen einer Auseinandersetzung mit ‚Objekten des Heroischen‘ soll vielmehr gefragt werden, wie die *Unmanned Combat Air Vehicles* traditionelle Vorstellungen militärischen Heldentums erodieren lassen, beziehungsweise welche Bedeutung die Erosion heroischer Orientierungen in zeitgenössischen westlichen Gesellschaften für den rasanten Siegeszug dieser Waffensysteme besitzt. Anders ausgedrückt: Es geht um Drohnen als paradigmatische Objekte eines vermeintlich postheroischen Zeitalters. Ausgeblendet bleiben damit ebenfalls der militärische Einsatz von Drohnen zu Aufklärungszwecken, wie auch zivile Nutzungen dieser Technologien etwa zur Kartierung von Waldgebieten oder archäologischen Ausgrabungsstätten, zur Inspektion von Brücken und Pipelines, zum Transport von Medikamenten und Laborproben – oder als Spielzeug für Spanner.¹⁰

Geführt wird der Drohnenkrieg von US-amerikanischer Seite derzeit vor allem mit einer Weiterentwicklung der Predator-Drohne, die unter dem Namen MQ-9 Reaper – was auf Deutsch sowohl Mähmaschine als auch Sensenmann bedeutet – firmiert und für ‚*Hunt and kill*‘-Operationen ausgelegt ist. Mit einer Länge von elf und einer Flügelspannweite von zwanzig Metern kann diese Drohne bis zu dreißig Stunden in der Luft bleiben; sie fliegt in einer Höhe von bis zu 15.000 Metern und deckt dabei einen Einsatzradius von mehr als 3000 Kilometern ab. Bestückt ist sie zum einen mit Hellfire-Luft-Boden-Raketen und lasergesteuerten Präzisionsbomben, zum anderen mit einem Aufklärungssystem, das zahlreiche Infrarot- und Videokameras sowie Richtlaser kombiniert, bis zu 65 Streaming-Bilder gleichzeitig an unterschiedliche Adressaten sendet und es ermöglicht, eine Fläche von vier mal vier Kilometern in hoher Bildauflösung aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu überwachen. Aus einer Flughöhe von 3,2 Kilometern lassen sich damit Nummernschilder von Autos entziffern. Das System trägt den mythologischen Namen Gorgon Stare, Gorgonenblick. Das noch in der Planung befindliche Nachfolgesystem heißt Argus IS, nach dem allsehenden Riesen aus der griechischen Mytho-

⁹ Vgl. dazu die ausgezeichnete, von Wissenschaftlern der Stanford University und der New York University gemeinsam herausgegebene Dokumentation: International Human Rights and Conflict Resolution Clinic at Stanford Law School and Global Justice Clinic at NYU School of Law: *Living Under Drones. Death, Injury and Trauma to Civilians from US Drone Practices in Pakistan*, Sept. 2012, <http://www.livingunderdrones.org/wp-content/uploads/2013/10/Stanford-NYU-Living-Under-Drones.pdf>, 2. Mai 2015.

¹⁰ Vgl. Daniel Schulz / Johannes Gernert: Das fliegende Auge, in: *Badische Zeitung*, 3. Januar 2015; Julia Littmann: „Drohnen“ überm Damenbad: Wurden Besucherinnen fotografiert?, in: *Badische Zeitung*, 22. August 2015; EB: Bluttransport. Im Notfall schneller per Drohne, in: *Deutsches Ärzteblatt* 112, Heft 4, 23. Januar 2015, B 128.

logie, der auch *panóptes* genannt wird. Panoptisch ist das System in der Tat. Die unklassifizierten Videos von Drohnenangriffen, die man bei YouTube anschauen kann, geben nur einen vagen Eindruck über die Genauigkeit der Bilder und Daten, die den Militärs und der CIA zur Verfügung stehen.

Neben einem Bodenteam, das für Start und Landung der Drohne zuständig ist, sind drei Leute für ihren Einsatz erforderlich. Diese Crew besteht aus einem Piloten, der das System fernsteuert, einem *Sensor Operator*, der die verschiedenen Kameras, Radargeräte und Sensoren bedient, und einem *Mission Intelligence Coordinator*, der die Kommunikation mit Analysten, Datenbanken und anderen Crews übernimmt.¹¹ Während das Bodenteam auf einem Flughafen in regionaler Nähe zum Einsatzgebiet stationiert ist, sitzen die Operatoren im Schichtdienst auf einer Tausende von Kilometern entfernten Militärbasis in Nevada oder im Pfälzerwald vor ihren Bildschirmen. Die Daten werden ihnen in Echtzeit per Satellit übermittelt. Die räumliche Distanz geht allerdings einher mit einer virtuellen Nähe: Mit dem ferngesteuerten Super-Zoom verfolgen die Drohnen-Operatoren ihre Zielpersonen über Tage, Wochen, manchmal Monate rund um die Uhr. Sie registrieren, wann diese das Haus verlassen, wohin sie gehen, mit wem sie sich treffen. So entsteht eine einseitige, aber geradezu intime soziale Beziehung. Und wenn sie die Hellfires abgefeuert haben, sehen sie aus ebenso großer Nähe, was diese anrichten: Tod und Zerstörung in einem Umkreis von mindestens fünfzehn Metern. Anders als Bomberpiloten, die nach einem Abwurf weiterfliegen und den Schrecken, den sie bringen, niemals zu Gesicht bekommen, bleibt das elektronische Auge nach dem Treffer weiterhin auf den Punkt gerichtet, an dem die Opfer vernichtet wurden.

Es ist diese Virtualität des Tele-Kriegs, es ist der geographische Abstand zwischen waffenbewehrtem Flugobjekt und Bedienungspersonal und damit verbunden die Diskrepanz zwischen der tödlichen Gewalt, denen die Opfer der Drohnenangriffe ausgesetzt sind, und der Sicherheit der Crews in ihren *Operation Rooms*, welche diese Form der Kriegführung anstößig erscheinen lässt. Kritik kommt nicht zuletzt von militärischer Seite: Der Drohnenkrieg sei ein „virtueless war“, requiring neither courage nor heroism“, zitiert ein Artikel im „New Yorker“ den vormaligen British Air Chief Marshall Sir Brian Burridge: „There’s something about pilotless drones that doesn’t strike me as an honorable way of warfare. As a classics major, I have a classical sense of what it means to be a warrior“, erklärt ein ehemaliger Army Ranger im selben Beitrag.¹² Ein 19-jähriger Drohnenpilot berichtet von seinem ersten Angriff, bei dem er Fahrer und Beifahrer eines mit Maschinengewehr bestückten Pickups tötete, die eine Patrouille amerikanischer Bodentruppen in Südafghanistan beschossen: „You feel bad. You don’t feel worthy. I’m sitting here

¹¹ Peter M. Asaro: The Labor of Surveillance and Bureaucratized Killing: New Subjectivities of Military Drone Operators, in: Social Semiotics 23, Heft 2, 2013, S. 196–224.

¹² Mayer: Predator War (Anm. 3).

safe and sound, and those guys down there are in the thick of it, and I can have more impact than they can. It's almost like I don't feel like I deserve to be safe."¹³

Die Strategie des gezielten Tötens widerspricht dem soldatischen Ethos mit seiner Idee eines ‚gerechten Kampfes‘. Demnach gilt es als unehrenhaft, einen Feind anzugreifen und zu töten, ohne sich derselben Gefahr auszusetzen. Zum Kriegshelden kann nur werden, wer auch zum Selbstopfer bereit ist. Der Drohnenkrieg bricht mit dieser elementaren Reziprozität, was jedoch keineswegs ein neues Phänomen darstellt.¹⁴ Die Einwände gegen Distanzwaffen sind vielmehr so alt wie diese: Bereits in der „Ilias“ beschimpft Diomedes den „Mädchenbeügler“ Paris als „nichtsgeachteten Weichling“, nachdem ihn dieser, versteckt hinter einer Säule, mit einem Pfeil verletzt hatte: „Wenn du mit offner Gewalt in Rüstungen wider mich kämest“, wettet Diomedes, selbst ein Heros wie alle Krieger des homerischen Epos, „[w]enig frommte dir wohl dein Geschoß und die häufigen Pfeile“.¹⁵ Nicht anders als in der Antike impliziert das Verdikt der Feigheit auch heute eine sexuelle Depotenziierung. So hat die offizielle Bezeichnung für die ferngesteuerten Waffensysteme – *Unmanned Combat Air Vehicles* – einen deheroisierenden, weil die Männlichkeit anzweifelnden Doppelsinn: ‚Unmanned‘ bedeutet im Englischen nicht nur unbemannt, sondern auch entmannt.¹⁶

Der Vorwurf, Distanzwaffen seien die Waffen der Feiglinge, bindet *ex negativo* militärisches Heldentum an das Vorbild des Kampfes Mann gegen Mann. In dieser „Negation des Technischen bei gleichzeitiger Apologie des Zweikampfs“¹⁷ treffen sich paradoxerweise, wie Claude Haas gezeigt hat, militärische Traditionalisten und radikale Kriegsgegner. Während die einen die Drohnen für den Verlust kämpferischer Tugenden verantwortlich machen, befürchten die anderen eine Entgrenzung der Gewalt, wenn automatisierte Zerstörungstechnik ihren Einsatz risikolos macht. Dass der Drohnenkrieg den Hütern soldatischer Werte suspekt ist, verwundert wenig. Wenn Pazifisten jedoch ihrer Drohnenkritik mit dem Feigheitsvorwurf Nachdruck zu verleihen suchen, geraten sie, um in der militärischen Metaphorik zu bleiben, auf vermintes Gelände: In der Geschichte des Krieges diente die Überhöhung des vermeintlich fairen Zweikampfs, als Gegenmodell zur gezielten Tötung aus sicherer Entfernung, stets dazu, „das Schlachten akzeptabel – oder besser noch, ruhmreich zu machen“.¹⁸ Weil bloßer Zwang auf Dauer nicht ausreicht, um Menschen dazu zu bringen, in den Krieg zu ziehen,

¹³ Mark Bowden: *The Killing Machines. How to Think About Drones*, in: *The Atlantic*, September 2013.

¹⁴ F. S. Naiden: *Heroes and Drones. Drones Fly in the Face of Lessons Taught to us by Centuries of Warfare*, in: *The Wilson Quarterly*, Autumn 2013.

¹⁵ Homer: *Ilias*, übers. von Johann Heinrich Voß, Stuttgart 1968, 11, 386–387.

¹⁶ Vgl. Grégoire Chamayou: *Ferngesteuerte Gewalt. Eine Theorie der Drohne*, Wien 2014, S. 110. Die folgenden Ausführungen verdanken Chamayous Buch zahlreiche Anregungen.

¹⁷ Vgl. dazu Claude Haas: *Zum Triumph des Helden in der Drohnen-debatte*, in: *Merkur* 69, Heft 793, Juni 2015, S. 70.

¹⁸ Chamayou: *Ferngesteuerte Gewalt* (Anm. 16), S. 108.

andere zu töten und sich selbst in Gefahr zu bringen, getötet zu werden, weil die Staatsräson oder welche Ziele auch immer aber genau dies von ihnen verlangen, wird die Kopplung von Kampf und Opfer zur heroischen Tat verklärt. Die Fabrikation gehorsamer Soldaten muss beides wecken, die Bereitschaft zu töten und die zu sterben, und zu diesem Zwecke werden diejenigen, die zum einen wie zum anderen willens und in der Lage sind, zu Vorbildern erhoben und als Helden verehrt. Das Ethos des fairen Kampfs liefert dafür das normative Gerüst: Die Gefahr, selbst getötet zu werden, suspendiert das allgemeine Tötungsverbot. Nur weil der Gegner mir ans Leben will und kann, so das militärische Ethos, darf und muss ich ihm das seine nehmen.

Mit der kriegesischen Wirklichkeit hatten die Beschwörungen militärischen Heldentums indes niemals viel zu tun. Das Letzte, was sich Soldaten auf dem Schlachtfeld wünschen, ist ein fairer Kampf.¹⁹ Sie wollen überleben, keine Verletzungen davon tragen, nicht in Gefangenschaft geraten, vielleicht Beute machen, sich rächen, ihre Gegner außer Gefecht setzen oder einfach nur töten, und sie werden deshalb alles tun, um auf jeden Fall zu den Stärkeren zu gehören. Die Geschichte militärischer Rüstung lässt sich als ein einziger Versuch lesen, die Symmetrie der Konfrontation durch technische Überlegenheit zu asymmetrisieren, was durch immer neue Resymmetrisierungsversuche konterkariert wird, die wiederum neue Asymmetrisierungsanstrengungen in Gang setzen und so weiter.²⁰ Im Krieg kreuzen sich zwei Handlungslogiken, die des Kampfes und die der effizienten Gewaltanwendung. Auf der einen Seite ist der Krieg nach Clausewitz' berühmter Definition „nichts als ein erweiterter Zweikampf“, in dem jede Partei versucht, die andere „durch physische Gewalt zur Erfüllung [ihres] Willens zu zwingen“, sie „niederzuwerfen und dadurch zu jedem fernerem Widerstand unfähig zu machen“. Auf der anderen Seite rüstet sich die Gewalt, wie Clausewitz nur wenige Zeilen später schreibt, „mit den Erfindungen der Künste und Wissenschaften aus, um der Gewalt zu begegnen“.²¹ Jede Seite versucht durch Einsatz technischer Mittel, die andere Seite wehrlos zu machen und sich zugleich gegen deren Gewalt wirksam zu schützen. Dazu dienen technische Apparaturen und soziotechnische Arrangements, welche die Intensität der Gewalt, ihre Zielgenauigkeit und Reichweite steigern, die Beweglichkeit und Geschwindigkeit von Truppen und Waffen erhöhen, für möglichst vollständige Sichtbarkeit des Gegners sorgen oder durch Panzerung beziehungsweise Tarnung die eigene Verwundbarkeit minimieren sollen. Eine elementare Strategie in diesem Zusammenhang ist die Vergrößerung der Distanz zum Gegner, die wiederum eine erweiterte Reichweite und verbesserte Zielgenauigkeit der eigenen Waffensysteme voraussetzt. Die Körper der Kämpfer

¹⁹ „As anyone who has ever been in combat will tell you, the last thing you want is a fair fight“, Bowden: *Killing Machines* (Anm. 13).

²⁰ Vgl. Herfried Münkler: *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*, Weilerswist 2006.

²¹ Carl von Clausewitz: *Vom Kriege*, Bonn ¹⁶1952, S. 89–90.

und ihre Waffen, genauer: der Ort, an dem die Waffen ihre Zerstörungskraft entfalten, werden möglichst weit voneinander getrennt. Das Ziel ist es, den Gegner zu treffen, ohne selbst von ihm getroffen werden zu können. Clausewitz erkennt darin eine Entemotionalisierung des militärischen Handelns: „Die Waffen, womit der Feind schon in der Entfernung bekämpft wird, sind mehr Instrumente des Verstandes; sie lassen die Gemütskräfte und den eigentlichen Kampfinstinkt fast ganz ruhen, und zwar umso mehr, je größer die Entfernung ist, in der sie wirksam sind. Bei der Schleuder kann man sich noch einen gewissen Ingrimms denken, mit dem sie geworfen wird, weniger schon beim Büchschenschuß, noch weniger beim Kanonenschuß.“²² Vermutlich zeitigt allein diese affektive Abkühlung deheroisierende Effekte: Bewunderung und Verehrung vermag eher die Leidenschaft des Kämpfers zu wecken als die Nüchternheit des Technikers.

Die Drohnenkriegführung treibt die Asymmetrie von Kampf und technischer Effizienz so weit ins Extrem, dass die eine Seite ganz verschwindet. Die Spielregeln wandeln sich radikal: „Das Paradigma ist nicht jenes von zwei Kämpfern, die einander gegenüberstehen, sondern ein anderes: ein Jäger, der seinen Vorstoß macht, und eine Beute, die flieht oder sich versteckt.“²³ Der Krieg wird zur präventiven Menschenjagd: „Es geht weniger darum, spezifische Angriffe zu erwidern, als vielmehr die Entstehung neuer Bedrohungen durch die frühzeitige Ausschaltung ihrer potenziellen Agenten zu verhindern.“²⁴ Drohnen machen keine Gefangenen, und sie erlauben keine Kapitulation. „That others may die“, steht auf einem emblematischen Aufnäher, mit dem die Reaper-Crews ihre Uniform zieren.²⁵

Das Bemühen, eigene Verluste zu vermeiden, ist allerdings kein Spezifikum des Drohnenkriegs, und auch die Einseitigkeit des Tötens hat historische Vorläufer. Als die westlichen Eroberer in den Kolonialkriegen mit Maschinengewehren die allenfalls mit Speeren oder alten Flinten bewaffneten Eingeborenen niedermähten, hatte auch das nichts Heldenhaftes. Das Besondere der ‚Drohnisierung‘ des Krieges liegt nicht in der imperialen Machtüberlegenheit, sondern im offiziellen Übergang „von einer Ethik der Aufopferung und Tapferkeit zu einer Ethik der Selbsterhaltung und mehr oder weniger akzeptierten Feigheit“.²⁶ Für die westliche Militärpolitik wird der Schutz des Lebens der eigenen Soldaten zum absoluten Imperativ. Schon eine begrenzte Anzahl von Gefallenen – gemeint sind selbstverständlich nur Tote auf der eigenen Seite – würde die öffentliche Zustimmung zu einem Kriegseinsatz gefährden, so die militärische Begründung für die Umwertung militärischer Werte. Smarte Technologie soll deshalb übernehmen, wofür bisher Kampfeswille und Opferbereitschaft mobilisiert werden mussten. „Present circumstances“, schrieb bereits 1995 der US-amerikanische Politikwissenschaftler und Strategie-Experte

²² Ebd., S. 1007.

²³ Chamayou: Ferngesteuerte Gewalt (Anm. 16), S. 44.

²⁴ Ebd., S. 46.

²⁵ Vgl. ebd., S. 103.

²⁶ Ebd., S. 112.

Edward N. Luttwak in einem Artikel für „Foreign Affairs“, der die Debatte um die postheroische Kriegführung eröffnete, „call for even more than a new concept of war, but for a new mentality that would inject unheroic realism into military endeavor precisely to overcome excessive timidity in employing military means.“²⁷ Nicht Kriegsverhinderung, sondern die Wiedergewinnung der Kriegführungsfähigkeit motiviert die Abkehr vom Ideal militärischen Heldentums. – „Give War a Chance“ lautet der Titel eines anderen Aufsatzes von Luttwak aus dem Jahre 1999.²⁸

Die normative Umstellung vollzieht sich allerdings keineswegs bruchlos. Ganz auf heroisierende Rhetorik und Rituale glaubt die US-Militäradministration auch im Tele-Krieg nicht verzichten zu können. So verkündete das Verteidigungsministerium am 13. Februar 2013 die Einführung eines Ordens für Drohnenkrieger. Die Distinguished Warfare Medal sollte in der Hierarchie der Auszeichnungen über dem Purple Heart, dem Orden für im Kampf verwundete Soldaten, rangieren. Verliehen werden sollte sie an Einsatzkräfte, deren außerordentliche Leistungen unabhängig von ihrer Distanz zum traditionellen Gefechtsfeld besondere Anerkennung verdienten. „We should also have the ability to honor extraordinary actions that make a true difference in combat operations, even if those actions are physically removed from the fight“, begründete Staatssekretär Leon Panetta die Entscheidung des Pentagon.²⁹ Die Ankündigung löste indes sofort Widerspruch von Veteranenverbänden aus, die darauf bestanden, eine so hochrangige Auszeichnung ausschließlich für jene zu reservieren, die tatsächlich an Kampfhandlungen beteiligt waren. In ihrer Petition forderten sie: „Under no circumstance should a medal that is designed to honor a pilot [who] is controlling a drone via remote control, thousands of miles away from the theater of operation, rank above a medal that involves a soldier being in the line of fire on the ground. This is an injustice to those who have served and risked their lives and this should not be allowed to move forward as planned [...]“.“³⁰ Nachdem auch im Netz Persiflagen auf die „Nintendo Medal“ kursierten, zog das Verteidigungsministerium zwei Monate später seine Ankündigung zurück.³¹

In der Geschichte des Krieges führten neue und besonders wirkmächtige Waffen häufig auch zur Heroisierung derjenigen, die sie trugen oder lenkten – man

²⁷ Edward N. Luttwak: Toward Post-Heroic Warfare, in: Foreign Affairs 74, May/June 1995, S. 122.

²⁸ Ders.: Give War a Chance, in: Foreign Affairs 78, July/August 1999, S. 36–44.

²⁹ „The Distinguished Warfare Medal will be awarded in the name of the secretary of defense to service members whose extraordinary achievements, regardless of their distance to the traditional combat theater, deserve distinct department-wide recognition“, Presseerklärung des US-Department of Defense, Release No 084-13, 13. Februar 2013, <http://www.defense.gov/releases/release.aspx?releaseid=15817>, 2. Mai 2015.

³⁰ Petition: Lower Precedence to New Drone Medal, in: Military Times, 18. Februar 2013.

³¹ Jim Garamone: Hagel Replaces Distinguished Warfare Medal With New Device, in: American Forces Press Service, 15. April 2013, <http://www.defense.gov/news/newsarticle.aspx?id=119778>, 2. Mai 2015.

denke nur an die Fliegerhelden des Ersten und Zweiten Weltkriegs. Für die Drohnenpiloten trifft das Gegenteil zu: Sie sehen sich dem Vorwurf ausgesetzt, unbesserliche Nerds zu sein, die ihrer puerilen Leidenschaft für Computerspiele nachgehen und vom sicheren Sessel aus die Raketen schon deshalb ohne Skrupel abfeuern, da sie zwischen virtueller und realer Welt kaum mehr zu unterscheiden wüssten. Der Gamifizierung des Krieges entspreche eine Playstation-Mentalität der „chair-borne rangers“, die ihre prospektiven Opfer nur als bewegte Bilder auf den Monitoren sehen. Die Air Force klagt über ein „drone stigma“, dem die Crews ausgesetzt seien, und hat Mühe, ausreichend qualifiziertes Personal zu finden: „Most pilots don’t enjoy flying from a box.“³²

Nachdem in der Anfangsphase der Drohnenangriffe wiederholt Interviewäußerungen von Piloten bekannt wurden, die geeignet waren, den Eindruck zu bestätigen, hier fänden Computerspieljunkies ein ideales Betätigungsfeld, betonten die militärischen Instanzen inzwischen die besonderen psychischen Belastungen, denen die Drohnen-Operatoren ausgesetzt sein sollen. Die permanente Sorge, versehentlich Unschuldige zu treffen sowie das emotionale Wechselbad, in der Nachtschicht per Fernsteuerung verdächtige Terrorkämpfer zu töten und am nächsten Morgen die Kinder zur Schule zu bringen, stellen demnach außergewöhnliche Stressoren dar und erhöhen das Burnout-Risiko.

Die Befunde in der militärmedizinischen Fachliteratur sehen freilich anders aus: Die untersuchten Operatoren wiesen zwar deutlich überdurchschnittliche Burnout-Raten auf, die Befragten nannten als Belastungsfaktoren jedoch in erster Linie Schichtarbeit, Dienstplanänderungen, personelle Unterbesetzung und vor allem die Eintönigkeit der Arbeit, wie der Militärpsychiater Hernando Ortega ausführte:

„It’s really kind of a boring job to be vigilant on the same thing for days and days and days. It’s really boring. It’s kind of terrible. And maintaining relationships with their families – these were the kinds of things that they reported as that were stressful for them. And if you look through that stuff, they don’t say because I was in combat. They don’t say because we had to blow up a building. They don’t say because we saw people get blown up. That’s not what causes their stress – at least subjectively to them. It’s all the other quality of life things that everybody else would complain about too.“³³

Heldenmythen lassen sich aus solchen Äußerungen schwerlich stricken.

³² Lee Ferran: Drone ‘Stigma’ Means ‘Less Skilled’ Pilots at Controls of Deadly Robots, in: ABC News, 29. April 2014, <http://abcnews.go.com/Blotter/drone-stigma-means-skilled-pilots-controls-deadly-robots/story?id=23475968>, 2. Mai 2015.

³³ Hernando J. Ortega: Combat Stress in Remotely Piloted/UAS Operations, Transkript eines Vortrags im Brookings-Institut, Washington, 3. Februar 2012, S. 24, <http://www.brookings.edu/events/2012/02/03-military-medical-issues>, 2. Februar 2015. Vgl. mit ähnlichen Befunden auch Joseph A. Ouma [et al.]: Facets of Occupational Burnout Among US Air Force Active Duty and National Guard/Reserve MQ-1 Predator and MQ-9 Reaper Operators, in: Final Report for July 2010 to June 2011 of the Air Force Research Laboratory, AFRL-SA-WP-TR-2011-0003, June 2011, <http://www.dtic.mil/cgi-bin/GetTRDoc?AD=AD A548103>, 2. Mai 2015.

Wenn also die Drohnenkrieger schon nicht als Kriegshelden taugen, lassen sich dann vielleicht die Drohnen selbst heroisch aufladen? Gewissermaßen vom Objekt des Heroischen zum heroisierten Objekt. An entsprechender Rhetorik mangelt es nicht: Die militärische Propaganda rühmt die elektronischen Aufklärungs- und Waffensysteme dafür, das Leben der eigenen Truppen zu schützen und durch ihre Präzision auch die Zahl der gegnerischen Opfer zu senken. „Im Vergleich zu Jagdbombern sind Drohnen Systeme, die im Prinzip die Gewaltintensität minimieren“, schreibt der Politikwissenschaftler Herfried Münkler. „Es geht nicht ohne Blutvergießen ab. Aber die Höhe der Kollateralschäden ist in den vergangenen zwei, drei Jahren deutlich verringert worden.“³⁴ Was den Drohnenpiloten als Feigheit angekreidet wird, die Ausschaltung des Gegners ohne Risiko, wird der Technik als moralische Qualität gut geschrieben. Ihren Apologeten gelten die Drohnen als geradezu humanitäre Waffen, die zuverlässig jene Jobs erledigen, die „dull, dirty and dangerous“,³⁵ stumpfsinnig, dreckig und gefährlich sind. Sie spüren die Bösen auf, und angeblich nur diese, und vernichten sie, noch bevor sie zur Untat schreiten können. All das sind militärische Leistungen, für die Soldaten zweifellos in den Heldenstand erhoben würden. Dass Drohnen weit länger auf ihrem Posten in der Luft bleiben, schärfer sehen und genauer treffen, als es Menschen je könnten, ist ohnehin klar.

Bedeutet Postheroismus also die Delegation heldenhafter Tugenden an Maschinen, die möglicherweise bald auch auf die menschliche Fernsteuerung verzichten werden? In den Hightech-Waffenschmieden experimentiert man jedenfalls bereits eifrig mit vollautomatisierten Systemen. Münkler träumt sogar schon von einem Krieg ganz ohne Opfer: „Man kann sich vorstellen, dass Kriege irgendwann nicht mehr letal ausgetragen werden, sodass dabei keine Menschen mehr zu Schaden kommen, sondern die Fähigkeiten einer Seite werden durch die andere Seite aufgrund überlegener Technologie ausgeschaltet und die Unterlegenen kapitulieren, sprich resignieren in ihrem politischen Willen.“³⁶ Die Drohne erscheint in solchen apologetischen Phantasmen einer Kriegführung ohne tötende Gewalt gleichermaßen als technisches Substitut wie als geradezu hegelianische Aufhebung militärischen Heldentums. Der „prometheischen Scham“, dem unhintergehbaren Inferioritätsgefühl der Menschen angesichts der Überlegenheit der von ihnen geschaffenen technischen Werkzeuge, das der Philosoph Günther Anders den Menschen des Atomzeitalters attestierte,³⁷ korrespondiert die ehrfürchtige Bewunderung ebendieser Werkzeuge.

³⁴ Matthias Schiermeyer: Technische Sprünge verändern die Kriegführung. Interview mit Herfried Münkler, in: Stuttgarter Zeitung, 17. Juli 2014.

³⁵ Ortega: *Combat Stress* (Anm. 32), S. 76.

³⁶ Ebd.

³⁷ Günther Anders: Über prometheische Scham, in: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1, *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1983, S. 21–95.

Von einem Heldenkult rund um die Drohnen kann trotzdem keine Rede sein. Dazu fehlen den *Unmanned Combat Air Vehicles* jene spezifisch menschlichen Eigenschaften – allen voran moralische Urteilkraft, Empathie und Emotionalität –, an die heroische Identifikationen anschließen können. In den Imaginationswelten der Populärkultur wimmelt es zwar von anthropomorphisierten Robotern, die aber nur dann zu Helden avancieren, wenn sie menschliche Regungen zeigen, also ihre Roboterhaftigkeit im entscheidenden Moment aufgeben. Maschinen selbst operieren nicht im Heldenmodus, ihnen fehlt dafür eine fundamentale Dimension von Handlungsmacht: die Fähigkeit, sich zu entscheiden. Sie prozessieren Algorithmen; heroischen Anrufungen zu folgen oder eben nicht, dafür besitzen sie kein Sensorium.

Helden erzeugen die Drohnen allerdings auf ganz andere Weise: Das ferngesteuerte ‚*targeted killing*‘ führt dem globalisierten Dschihadismus fortlaufend neue Kämpfer zu. Sie setzen der Risikoaversion westlicher Kriegführung die Unbedingtheit ihres Todeswillens entgegen und finden dafür begeisterte Anhänger. Der *suicide bomber* ist die feindliche Komplementärfigur des Drohnenpiloten. „Auf der einen Seite das vollkommene Engagement, auf der anderen die absolute Distanzierung.“ Während im Selbstmordattentat „der Körper des Kämpfers vollständig mit seiner Waffe verschmilzt, garantiert die Drohne die radikale Trennung der beiden.“³⁸ Der postheroische Traum einer sauberen Kriegführung gebiert heroische Ungeheuer.

Die Diagnose des postheroischen Zeitalters bedeutet daher keinesfalls ein Ende heroischer Anrufungen. Solange politische oder religiöse Mächte auf die Bereitschaft zum Selbstopfer angewiesen sind und sie schüren, wird man Helden suchen und finden. Der Streit darüber, ob militärischer Heroismus antiquiert ist, und wir in der Ära des Postheroismus angekommen sind, führt deshalb nicht weiter. Schon die Frage ist falsch gestellt. In Abwandlung des bekannten Buchtitels von Bruno Latour³⁹ müsste man stattdessen konstatieren: Wir sind nie heroisch gewesen. Wir sollten es immer nur sein. Und viel zu oft wollten wir es auch.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: commons.wikimedia.org.

³⁸ Chamayou: Ferngesteuerte Gewalt (Anm. 16), S. 95–96.

³⁹ Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt am Main 1998.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Ronald G. Asch
Professor für Geschichte der Frühen Neuzeit
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Historisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Rempartstr. 15
D-79085 Freiburg i. Br.
ronald.g.asch@geschichte.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Achim Aurnhammer
Professor für Neuere Deutsche Literatur
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Deutsches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Platz der Universität 3
D-79085 Freiburg i. Br.
achim.aurnhammer@germanistik.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Ulrich Bröckling
Professor für Soziologie
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Institut für Soziologie
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Rempartstr. 15
D-79085 Freiburg i. Br.
ulrich.broeckling@soziologie.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Andreas Gelz
Professor für Romanistik
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Romanisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Platz der Universität 3
D-79085 Freiburg i. Br.
andreas.gelz@romanistik.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Felix Heinzer
Professor für Lateinische Philologie des Mittelalters
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Seminar für Griechische und Lateinische Philologie
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Werthmannstraße 8
D-79085 Freiburg i. Br.
heinzer@mittellatein.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Ralf von den Hoff
Professor für Klassische Archäologie
Sprecher des Sonderforschungsbereichs 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Institut für Archäologische Wissenschaften
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Fahnenbergplatz
D-79085 Freiburg i. Br.
vd.hoff@archaeologie.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Hans W. Hubert
Professor für Kunstgeschichte
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Kunstgeschichtliches Institut
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Platz der Universität 3
D-79098 Freiburg i. Br.
hans.hubert@kunstgeschichte.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Barbara Korte
Professorin für englische Literaturwissenschaft
Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Englisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Rempartstr. 15
D-79085 Freiburg
barbara.korte@anglistik.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Jörn Leonhard
Professor für Geschichte des Romanischen Westeuropa
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Historisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Rempartstr. 15
D-79085 Freiburg i. Br.
joern.leonhard@geschichte.uni-freiburg.de

PD Dr. Stefanie Lethbridge
Akademische Oberrätin
Mitglied im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Englisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Rempartstr. 15
D-79085 Freiburg i. Br.
stefanie.lethbridge@anglistik.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Dietmar Neutatz
Professor für Osteuropäische Geschichte
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Historisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Rempartstr. 15
D-79085 Freiburg i. Br.
dietmar.neutatz@geschichte.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Sitta von Reden
Professorin für Alte Geschichte
Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Seminar für Alte Geschichte
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Platz der Universität 3
D-79098 Freiburg i. Br.
sitta.von.reden@geschichte.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Anna Schreurs-Morét
Professorin für Kunstgeschichte
Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Kunstgeschichtliches Institut
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Platz der Universität 3
D-79098 Freiburg i. Br.
anna.schreurs@kunstgeschichte.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Thomas Seedorf
Professor für Musikwissenschaft
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Hochschule für Musik
Am Schloss Gottesaue 7
D-76131 Karlsruhe
seedorf@hfm.eu

Prof. Dr. Birgit Studt
Professorin für Spätmittelalterliche Geschichte
Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Historisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Rempartstr. 15
D-79085 Freiburg i. Br.
birgit.studt@geschichte.uni-freiburg.de

Dr. Ulrike Zimmermann
Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Englisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Rempartstr. 15
D-79085 Freiburg i. Br.
ulrike.zimmermann@anglistik.uni-freiburg.de